BRAMANTINO,
LE
ROVINE DI ROMA.

MILANO.
ULRICO HOEPLI
LIBRAIO-EDITORE.


EX LIBRIS
ARCHITETTO
MUZIO
MANZU

LE

ROVINE DI ROMA

AL PRINCIPIO DEL SECOLO XVI.

Edizione di 200 esemplari numerati.

Esemplare N. **156.**

U. Hoepli

LE
ROVINE DI ROMA

AL PRINCIPIO DEL SECOLO XVI.

STUDI

DEL

BRAMANTINO

(BARTOLOMEO SUARDI).

DA UN MANOSCRITTO DELL'AMBROSIANA DI 80 TAVOLE

FOTOCROMOLITOGRAFATE

DA

ANGELO DELLA CROCE

CON PREFAZIONE E NOTE

DI

GIUSEPPE MONGERI.

ULRICO HOEPLI.

LIBRAJO-EDITORE

MILANO,
Galleria De Cristoforis.
59-60.

NAPOLI,
Via Roma, già Toledo,
224.

PISA.
R. Università.

1875.

IL BRAMANTINO

E

IL SUO LIBRO.

Nel presentare al lettore le pagine di queſto volume noi sentiamo di avventurare il paſſo sopra un mal fido terreno per le ombre che vi si addenſano, e, quel che più ci sconforta, con ben piccola speranza di gittarvi, comunquesia, uno sprazzo di luce.

Ogni dissimulazione è vana: autore e libro ſono, come per noi, per tutti un enigma. L'uno e l'altro non paſſarono inoſſervati: ma entrambi, del pari, non diedero adito che a dubbj e ad ipotesi; onde controversie e interpretazioni inconsiſtenti. Negli ultimi anni, nuovi ſtudi ed eſami d'uomini non meno intelligenti che spregiudicati hanno dissipate alquanto coteſte tenebre e spianata la via, ma non ancora a tal grado che le loro avvisaglie e le necessarie conseguenze siano accettate come fatti fuor di conteſtazione.

Eppure, e l'uomo e l'opera ſua dovevano ſembrare tali da ſollecitare, per quanto era poſſibile, che la luce foſſe fatta. Singolari ragioni d'arte, non lievi queſtioni di ſtoria lo raccomandavano.

Si consideri: l'uomo è un artiſta appartenente alla vecchia ſcuola lombarda nelle sue origini; pittore e architetto ad un tempo; che prende le moſſe dal momento, ſtoricamente, più bujo, eppur così ſplendido per le ſue creazioni; è lui che aſſiſte a quella grande evoluzione d'arte e di ſtoria di cui, all'incon-

tro dei due fecoli, il XV e il XVI, — davvero, l'un contro l'altro armato, — quefto eftremo lembo d'Italia è teatro; è lui che, ancor più che teftimonio, ne e parte: anzi, si oserebbe fino dirnelo l'incarnazione, poichè, artifta debole, d'una fenfibilità grande, subisce gl'influssi dei colleghi coi quali si trova in contatto fino a riportarne le impronte. Ond'è che appare in Milano Bramante, l'Urbinate, ed egli lo fegue, e si acconcia a' fuoi modi: vede a Roma il figlio di Giovanni Santi, e getta la buccia della vecchia fcuola milanese, per indoffare i panni di fefta della nova trasformazione; ed è ancor lui, nel medesimo tempo, che vede paffarsi daccanto la maestosa figura del Vinci, col breve ma valorofo suo corteo di scolari; che conofce e forse vive famigliare collo Zenale, coll'Omodeo, col Bufti, e con altri non pochi cui noi oggi volgiamo lo fguardo pieno d'ammirazione e di riverenza, quafi davanti a fatti incontroversi, eppure inefplicabili.

E il libro che fvolgiamo è forse meno problematico? Basterebbe, a creder noftro, ancor meno di quello che vi si travede per farcelo parere grave d'un grande arcano, per invogliarci ad evocarne i responfi. Le rovine di Roma antica, quali efiftevano ancora al cadere del XV fecolo, sono tuttavia un argomento delibato appena, per non fentirci tratti a cercarne il fondo e il vero; imperocchè non puoffi dimenticare che, dopo tanta onda di fecoli e di barbarie paffata sopra cotefti monumenti, un'altra barbarie e nuovi disaftri li attendevano, frutto dell'ignoranza e della svogliatezza d'uomini che ebbero, pur troppo, di comune, coll'ottavo degli Urbani, e il tempo e, a rigor di termine, il titolo di famiglia.

Con ciò non ci crediamo lecito il vanto di offrire allo ftudioso un'affoluta novità. Il libro è noto; fu più volte ricordato e giudicato per le ftampe, ma non oseremmo insieme afferire che sia ftato egualmente ftudiato e vagliato in ogni sua pagina. Più le circoftanze che lo fpirito degli offervatori vi facevano oftacolo. Conceffo coll'ufata cortesia di chi prefiede a quell'infigne depofito delle opere dell'umana intelligenza ch'è la Biblioteca Ambrofiana, cui appartiene, anche quando veniva riguardato ben altro che come oggetto di mera curiofità, non porgeva, certo, quell'opportunità di meditazioni domestiche e di raffronti lontani che oggi ci sono fatti agevoli e sicuri, riprodotto per in intero, come quì l'abbiamo, colla fotocromolitografia e reso di pubblica ragione.

Quand'anche null'altro vi aveffe, almanco codefta fortuna contraddiftingue la prefente pubblicazione, e, per creder noftro, le conferisce il merito, presso gli ftudiofi della materia, di una infigne novità, sia per la storia, sia per l'arte.

Non saremo noi, per certo, che ci faremo innanzi per efaurirne l'afcoso teforo. Anzi, se v'ha cofa alcuna che ci prema, è di lafciare libero e impregiudicato il campo alle considerazioni e alle inveftigazioni di coloro cui l'argomento sorride, come che sia promettente di meffe lauta e meravigliofa.

Se noi ci siamo dato un intento, è quello di spianarne gli acceffi. Il tefto manofcritto, onde sono commentati i difegni, e per la lingua, e per l'imperizia calligrafica dell'artifta, e per gli effetti del rilievo fotografico, poteva lasciare più d'una dubbiezza, ed aggiungere ofcurità ad ofcurità. Lo ftudio noftro fu diretto, dunque, a renderne, fino dove ci fu possibile, la lettura piana e ficura.

Contuttociò, ftimeremmo di non aver compito il debito noftro, per quanto tenue effo sia, se lasciaffimo, qui, di porgere al lettore il filo onde prendere le moffe allo ftudio del libro, se, cioè, non riaffumeffimo almeno in brevi tratti, come vuole l'indole della pubblicazione, quanto di meglio accertato si conosce e dell'artista e del manofcritto.

Qualora cotefte premeffe valessero, anche in piccola parte, ad aggiunger luce e pregio al volume e ad incoraggiarne lo ftudio, lo fcrittore non domanderà di più per andarne lieto e per portare convincimento d'avere rifpofto degnamente alle molte cure dell'editore.

Per farci perfuafi in quale ftrana confusione di idee, nei primordi del nostro secolo, si andaffe ancora smarriti sul conto del Bramantino, bafta uno sguardo a quanto ne lasciò scritto il Bossi, uno degli studiosi più addentro nella materia e artifta egregio egli steffo. Quefti, quafi sfiduciato dal vario e contraddittorio apparire, nelle vecchie scritture, di quefto nome, non meno che di quello del maeftro suo, il Bramante, arriva alla conclusione doversi credere all'esiftenza di due Bramanti, ed almeno, di cinque o sei Bramantini.[1]

Come siasi potuto venire ad un tale scompiglio di idee, è più facile travedere che dimoftrare. Anzitutto, non uno scrittore contemporaneo che li

diſtingua e li precisi: poi, la natura dei nomi, Bramante e Bramantino, onde sono permeſſe diverſe interpretazioni alle relazioni loro reciproche e al senſo proprio, tanto da farne, piacendo, sia una sola, sia più persone: dippiù, nel caſo di cui trattasi, la loro simultanea convivenza in Milano; l'eguaglianza dei lavori intorno a cui si adoperavano, poichè entrambi erano architetti e pittori; la conformità di ſtile e di modi nell'arte; quasi certamente, la mutua loro relazione di maeſtro a ſcolaro; infine, l'allontanarsi preſſocchè contemporaneo da qui, il ridursi e il trovarsi insieme a Roma, e ivi, l'acconciarsi, del pari, nei lavori intorno alla basilica ed alle ſtanze Vaticane, sotto il patrocinio del medesimo Giulio II. Se tutto queſto non è tale un cumulo di circoſtanze da far perdere le tracce delle individualità più diſtinte, anche in tempi meno incuranti delle biografie artiſtiche di quello che allora foſſero, davvero noi non sapremmo addurne di più gravi e compromettenti.

Coloro che, ſebbene più tardi, avrebbero potuto tuttavia recar lume, nella confusione dei nomi, sulla perſona del Bramantino, erano il Vaſari[2] e il Lomazzo.[3] Il primo, quale colui che, non meno in Lombardia che altrove, poteva averne seguito le orme; il secondo, siccome suo concittadino e artiſta, quindi nell'ambiente migliore per raccoglierne le tradizioni, delinearne le vicende, ſtabilirne il carattere. Sì l'uno che l'altro mancarono al debito loro; anzi, dal primo specialmente, rampollano gli equivoci dietro cui vanno perduti non pochi dei moderni ſcrittori d'arte. L'incondito aggrovigliamento di notizie venne già, non è molto, segnalato:[4] non può eſſere tuttavia fuor di luogo il ricordarlo qui, dove importa di ſtabilire la sicura perſonalità dell'artiſta, cui amiamo d'intereſſare il lettore.

Il Vaſari, nella prima edizione (1550) delle sue Vite, narrando quella di Pier della Francesca, scriſſe, averlo il papa Niccolò V condotto a Roma, dove gli fece lavorare in palazzo due ſtorie nelle camere superiori, in concorrenza di Bramantino da Milano.[5] Poi, soggiunge che le pitture di queſt'ultimo furono gettate a terra da Giulio II per far luogo a quelle di Raffaello.

La mancanza di appunti cronologici e l'improprio senſo con cui fu dal Vaſari introdotta la parola *concorrenza* fecero credere il Bramantino, nonchè contemporaneo, emulo e socio nell'operare al della Franceſca; lo che fu come dare per determinata la preſenza in Roma del pittore milaneſe intorno alla

metà del XV secolo. Ma quasi ciò non bastasse allo sviamento del lettore, nella seconda edizione (1568), dove prima aveva scritto *Bramantino* sostituisce *Bramante da Milano*, siccome la persona propria fatta compagna al chiamato da Niccolò V, mantenendo pur sempre, in seguito, il nome del Bramantino quale autore delle pitture messe a rovina da Giulio II.[6]

Non cercheremo quale stortura di cervello abbia condotto il Vasari, dopo diciott'anni, a cotesto scambio di nomi così funesto nella storia dell'arte.[7] Che se dovessimo esprimere un'opinione, per noi la più evidente causa dev'essere stata, nello scrittore, la smemoraggine del primo concetto,[8] e il giusto bisogno di mascherare a sè e agli altri la contraddizione in cui era incorso col fare il Bramantino contemporaneo a Pier della Francesca, sostituendo un nome di fantasia, tanto più che il Vasari sentiva, e lo confessa implicitamente nella seconda edizione, d'averlo siccome d'assai posteriore di tempo, coll'addurre i nomi dei personaggi da lui ritratti in Vaticano, alcuno dei quali avevano vissuto nella seconda metà del secolo XV.[9] Per giunta, poi, quasicchè ciò non bastasse, nella vita di Benvenuto Garofolo,[10] scrivendo ancora del Bramantino, mentre lo identifica, come nella prima edizione, con quello che dipinse in Roma per Niccolò V, lo riconosce autore, in Milano, del frontale della porta di S. Sepolcro, lavoro il più incontestabile del Suardi, opera da nessuno, fin dal tempo suo, negatagli e quasi il caposaldo della vecchia sua maniera.

Nel Lomazzo non vediamo, certo, intera la figura del Bramantino, ma vi è abbastanza profilata. Anzitutto, diversamente dal Vasari, il quale non ha per lui altro appellativo che quello fin qui detto, il Lomazzo ravvisa in lui « un Bartolomeo, detto *il Bramantino*, milanese ed architetto, il quale scrisse di prospettiva e fu discepolo di Bramante. »[11] Ecco ben più che nelle diverse dicerie del Vasari. Poi, ripete e ci afferma, come altri, essere lui l'autore del Cristo morto sulla porta di S. Sepolcro,[12] lui quello delle pitture nella casa dei Lattuadi, e degli sportelli dell'organo di S. Maria di Brera,[13] opere per le quali gli scrittori d'arte non trovarono mai argomento di contraddizione. Il Lomazzo va ancor più innanzi; ci accenna un'altra facciata di casa da lui dipinta in Porta Orientale,[14] e ce lo fa conoscere pittore celebratissimo e peritissimo nella prospettiva, di cui riassume il trattato;[15] ci pone, pure, sull'avviso del suo stile e della sua andata a Roma,[16] e, mettendolo in ischiera coi grandi ar-

chitetti del ſuo tempo, lo addita tra i privilegiati che sanno moſtrare « in figura quanto concepiſcono nelle loro idee di fare. » [17]

Nè vuolsi tacere che dal Lomazzo apprendiamo anche, il Suardi aver avuto a diſcepolo un Agoſtino milaneſe, pittore,[18] il quale, siccome creato di lui, preſe, forſe per diſtinguersi da altri Agoſtini artiſti, l'appellativo di Agoſtino di Bramantino: coincidenza queſta riconoſciuta da altri ſcrittori, ma dal Lomazzo laſciata impregiudicata, mentre per alcuni è fonte di nuove diſcordanze, coll'averlo fatto suo antesignano,[19] con troppo evidente ſcombujamento della cronologia.

Aſſodata la personalità del Bramantino, rimoſſa quella del Bramante da Milano, e con eſſa il fondamento prestatole dal Vaſari, le tenebre ravvolgono ancora la biografia del noſtro artiſta, e noi lo vediamo appena paſſare nell' oſcurità, al pari di fuoco semovente, di cui s' eccliſſi interrottamente il cammino.

Di chi siaſi provato a sgombrarla neſſuno conosciamo all'infuori del De Pagave:[20] diremmo cosa men vera, se aggiungeſſimo avere egli raggiunto quell'intento che l'importanza del soggetto eſigeva. Qualche fatto nuovo, e del reſto un razzolare nelle dicerie altrui; nè queſto sia detto a colpa di lui: la critica del tempo non gli permetteva dippiù; onde molte congetture inſuſſiſtenti e, oggi, cadute da sè. Il suo lavoro rimane manoſcritto, e non domanderebbe la luce se non qual una teſtimonianza delle opinioni del tempo. Tuttavia, non eſitiamo a citarlo, accogliendo delle sue deduzioni quel tanto che di certo, o almanco di probabile, ci offre.

Ben prima di lui il vero casato del Bramantino, quello dei Suardi, e inſieme la sua paternità erano noti.[21] Una conferma vi hanno recato le ricerche del De Pagave; alcuna anche le noſtre.[22] Da tuttocciò si può, infine, tenere per fermo, il vero nome suo eſſere Bartolomeo Suardi, soprannominato il Bramantino; avere avuto a padre un Alberto e dimora in Milano, dal 1513 al 1525, nella parocchia di S. Babila; ed inſine, trovarsi egli vivente tuttavia nel 1536, in cui concedeva in moglie a Gio. Giacomo da Monza una figlia; sotto la quale data vi è detto avere domicilio in una caſa della via di Brera.

Secondo il De Pagave, egli era già pittore, sui venti o ventidue anni, allorquando si acconciò, per apprendere architettura, a scolaro e ajuto di

Donato da Urbino, detto Bramante, il quale era già da qualche anno in Milano (1476), di maniera che ne induſſe la data della naſcita intorno al 1455; ne ſuppose poi la morte intorno al 1530, dimenticando l'atto da lui altrove ricordato, quello del 1536, onde, veramente, il Bramantino sarebbe morto compiuto l'ottanteſimoprimo anno d'età.

Il biografo si pone la domanda, quale poſſa eſſere stato il maeſtro del Bramantino: ma sfugge dal riſpondervi. Al tempo noſtro la quiſtione si moſtra meno difficile, chè troppo a chiare note vi si legge quel fare Mantegneſco, che fu scorta ai primi quattrocentiſti lombardi, per non conceder loro coteſto merito. Se, poi, piuttoſto il Foppa che il Civerchio od altri, è quanto rimane nell'oſcurità per difetto di documenti, sebbene l'alta fama del primo e la manifeſta sua perizia ci inclinino per lui. Ma fu di ciò, come intorno ad altre coſe, dal De Pagave noi non andiamo illuminati maggiormente di quello che lo foſſimo già dal Vaſari, dal Lomazzo e dal Torre.[23] Cosicchè della sua vita artiſtica non ci rimane, per apprenderne le faſi, guida migliore delle opere iſteſſe, sia accertate di lui, sia con sano giudizio a lui aggiudicate. Vero è che, alla fine dello scorſo secolo, l'impreſa tornava in Milano più agevole che ai giorni noſtri. Non poche pitture per documenti e per tradizione costante di mano del Bramantino, allora eſiſtenti, sono oggi scomparse: citiamo per tutte e sopra tutte, gli sportelli ricordati, per l'organo della chieſa di S. Maria di Brera degli Umiliati, che, al chiuderſi dello scorſo secolo, erano ancor dinotati[24] nella chieſa di S. Franceſco, dove, da due secoli trasferiti, si tenevano quale oggetto di singolare ammirazione, eppure, al giorno d'oggi, dopo l'atterramento di quella chieſa (1810), invano ricercati, eſſendosene ſmarrite le traccie.[25]

Quanto del teſoro di quei giorni andò salvo da quel grande sterminatore, che è il tempo, reſo meno scarſo dal contributo recatogli dalla critica moderna fatta più accorta e sicura circa il carattere delle sue opere, v'ha tanto ancora per concederci la ricompoſizione ideale dell'arteſice. Se l'indole del lavoro cui abbiamo poſto mano non ci imponeſſe troppo anguſti limiti di spazio, non ci riuſcirebbe arduo seguire, per quanto è poſſibile, le sue faſi d'artiſta, ponendo a raſſegna le opere sue. Queſto oſtacolo ci sia dunque di scuſa, se traſcorriamo delineandole a brevi tratti, affinchè si riveli meno imperfettamente alla mente dello studioſo l'autore dei preſenti diſegni.

Il carattere Mantegnefco e la probabile paternità artiftica del Foppa non hanno migliori teftimonianze della tavoletta dell' Ambrofiana, « l' adorazione di Crifto infante nel prefepio » [26] e del dipinto a frefco sulla porta della chiefa di S. Sepolcro, « Crifto depofto di croce nelle braccia della Madre. » [27] Nè voglia fembrare poco l' addurre a prova della sua prima maniera soltanto due delle fue opere, poichè cotefto dev' effere stato pel Bramantino un periodo affai breve e pieno di efitanze ; lo che rende ancor più probabile l'opinione del De Pagave, opinione difficilmente contraftabile, non avere egli tardato ad accoftarfi al Bramante e ad effere ravvolto nella sua operofità, soggiogato, come fu, dal suo stile.

A quefto secondo periodo devono spettare i quattro Evangelifti nei pennacchi della cupola di S. Maria preffo S. Satiro, nei quali una meno rifentita maniera lombarda si vede prevalere ; [28] e come quefta chiefa fu una delle prime opere architettoniche di Bramante in Milano (1477-1479), così pel suo fcolaro fu quefto uno dei primi efercizi nella decorazione architettonica cui si applicaffe ; perocchè, ad avvifo noftro, mentre nella parte efteriore si ammira l'eleganza e il getto dell'artifta sicuro, nell'ornamentazione interna, che è come dire in una parte neceffariamente pofteriore di tempo, si nota un'efitanza e una povertà di linee quali sogliono effere proprie di chi muove i paffi sull' orme altrui. Di quefto tempo, che pel Bramantino deve eftenderfi a preffochè tutto l' ultimo quarto del secolo XV, e quale opera della mano di lui, ofiamo dire l' incifione [29] rapprefentante il profpetto di un atrio in rovina, con non poche figure sparfe qua e là ; nelle quali mentre si rivela intera la prifca maniera dell'artifta pittore, nell'architettura invece s' affaccia altrettanto chiara la maniera del maeftro, nel momento appunto in cui quefti stava murando la cofidetta fagrestia di S. Satiro, tanto che la stampa fu creduta, e lo è ancor da molti, opera del medefimo Bramante, all' appoggio forfe più delle parole che trovanfi sullo specchio d'un piedeftallo che di ragioni d'arte ben più manifefte. Pel Bramantino questo secondo periodo non può effere stato il più fecondo per gli efercizi del pennello, collegato come si era coll' architetto d' Urbino al fine di decorarne le fabbriche. E più d' una è lecito ammettere che dipingeffe, fra cui quelle che andavano sotto il nome di Bramante e ora sono perdute. Qualora ci foffe richiefto di prefentarne alcuna, quella indicheremmo,

in antico la cafa dei Fontana, ed oggi Silveftri, su cui pende la minaccia di demolizione.[30] Quanto ad altre opere di questo tempo non sapremmo richiamare l'attenzione che su quelle alle due porte interne del piccolo chioftro che precede la sagreftia di S. Maria delle Grazie.[31]

I difaftri onde fu teatro la Lombardia al cadere del XV secolo, causa la malaugurata politica di Lodovico il Moro, chiudono il periodo dell'alleanza del Bramante col Bramantino. Il primo era già partito per Roma (1499), mentre il secondo incontriamo ancor qui:[32] ma non deve aver tardato a raggiungerlo, come già lo avevano preceduto il Vinci col Paciolo, e altri artifti milanefi dovevano seguirlo, efulando con lo fteffo Leonardo.

L'efiftenza del Bramantino a Roma si può averla compendiata principalmente nel volume dei difegni che ci stanno sotto lo sguardo. Nelle linee che faremo seguire intorno ad effi, vedremo come non doveffe tardare a confacrarvi quasi intera la sua operofità e il suo tempo. Nè sarebbe credibile altrimenti, quando si ponderi il diuturno e coftante lavoro che devono effergli coftati la ricerca, la mifurazione, i rilievi grafici de' monumenti fparfi intorno alla città. Nè in quefto soltanto, chè in altro si eftefe l'opera sua; vogliam dire nei ritratti menzionati dal Vafari, da lui condotti nelle sale Vaticane, forfe per interpofizione del maeftro suo, come, certo, per intervento di lui ebbero ad effere gittati a terra. Quando quefti lavori veniffero da lui condotti e fino a quando il pittore milanefe permaneffe a Roma, si può indurlo, ma neffun documento viene ad accertarlo.[33]

Cotefta lacuna non ci toglie di riconofcerlo, colla maggior certezza, rincasato in Milano nel 1513, siccome appare da un contratto ftipulato coi monaci di Chiaravalle:[34] e con quefto vediamo cominciare la terza sua maniera, una vera trasformazione, in cui alla rigidezza e alla gravità lombarda succedono l'aggraziato, il tondo, l'edematico quafi, dell'artifta che aveva veduto Raffaello e, reduce, ne andava pieno di maraviglia e di devozione, senza la forza per comprenderne l'altezza, o il tempo per farglifi seguace. A quefta fua maniera che, declinando sempre, si protrae fino al chiuderfi de' fuoi giorni si poffono attribuire la maggior parte delle opere conosciute, a cominciare da quella mezza figura che, alquanto deteriorata e noncurata, confervafi ancora nella chiesa della Certosa di Chiaravalle, appendice quefta, anzi quafi atto di testi-

monianza e di riconoscenza per quella maggiore ancona d'un « Crifto morto depofto in grembo alla Madre » che aveva dipinto per la chiesa di S. Sabba a Roma, allora tenuta dai Cirftencensi di Lombardia. [35] La Pinacoteca di Milano poffiede di lui non meno di cinque opere; quattro sono fra le collocate alla pubblica vifta, [36] spettanti tutte all'ultima epoca sua, cioè dopo il ritorno da Roma. Effe sono a più d'un titolo intereffanti, perchè recano i contraffegni di quella sua maniera facile, spontanea, corriva anzi che no, talvolta graziofa, lucida sempre; di quella sua tendenza ad un eccedere di rifleffi diafani, onde tocca fino al vitreo nelle parti giranti di sotto in su, ad un gitto di pieghe abbondanti, talvolta avviluppate o cadenti in curve parallele, innegabili segni di decadenza che era cominciata così per lui come per l'epoca sua. Tale si manifefta nella pittura in frefco del « *Noli me tangere* », [37] pofta nel Mufeo patrio d'archeologia, dove lascia scorgere un fare affrettato e di pratica, di cui si riscontra l'ultimo termine nella « Crocififfione », già nella chiefa di Villincino. [38]

Nè quefto soltanto ci rivelano le opere delle Pinacoteca, ma pur anche che il Luini non aveva sdegnato di allearfi pei lavori propri, il Bramantino. Un frammento d'un frefco ivi recato dalla Pelucca, [39] raffigurante un putto accosciato in mezzo a tralci e pampini di vite, ne è l'evidente atteftazione. Quando anche l'artificio luminofo soltanto per rifleffi non ci avvertiffe dell'ultimo suo periodo artiftico, ce ne verrebbero in aiuto le opinioni più accreditate che pongono le opere del Luini in cotefta villetta tra il 1520 e il 1525.

Tutto quanto abbiamo rammentato cofpira a farci credere che la dimora in Milano, o nelle sue vicinanze, del Bramantino dopo il suo ritorno da Roma fino alla sua morte, siafi continuata senza interruzione. È lecito aggiungere altresì che se il suo tempo fu spefo in opere di pittura, non pose per effe in disparte l'efercizio dell'architettura, anzi lo eftefe alla militare, come gliene aveva dato esempio il Vinci nelle fortezze delle Romagne, per Valentino Borgia, e come già meditava di fare il Buonarroti, per la sua Firenze. Su quefto punto della vita del noftro artefice siamo al poffesso d'un prezioso documento, citato dal De Pagave, e che noi riportiamo teftualmente, [40] come quello che non solo riconferma l'efiftenza del Bramantino, i precisi termini della sua personalità che noi abbiamo fatto notare, ma la sua diftinta operofità ancor

viva nel 1525, e ancor più l'estimazione in cui era tenuto come cittadino, come artiſta, e di quanto riſpetto foſſero circondati gli ultimi anni della sua esiſtenza.

Veduto quanto baſta dell'artiſta, volgiamoci al suo lavoro.

La fortuna dei diſegni onde conſiſte queſto volume, non è meno singolare di quella del suo autore. Gli equivoci e le oſcurità vengono loro compagni fino dal primo apparire, e non li laſciano del tutto nemmeno al momento in cui li preſentiamo al lettore.

Devesi ancora al Vasari il merito d'avere primo accennato ad un libro di disegni del Bramantino, seppure è queſto.[41] Ma, se è di eſſo, come non sarebbe irragionevole il credere, con quanta ineſattezza ne parla! Narra, infatti, di averlo veduto nelle mani di Valerio Vicentino, soggiungendo che le erano coſe di Lombardia *e piante di molti edifici notabili;* poi, una filateſſa di svarioni[42] da dovergli contendere ombra di memoria o di senſo, le affermazioni date eſſendo scritte soltanto nella seconda edizione, quindi dopo eſſere stato a Milano. Il Lomazzo non mette verbo su questo argomento,[43] nonoſtante poteſſe aver preſente la seconda edizione del Vasari, come la tenne per altre notizie, forſe perchè queſte da lui rifiutate. E che così doveſſe eſſere è facile farsene ragione: i disegni, anzichè di Lombardia, cosa la quale immancabilmente avrebbe fermato la sua attenzione, erano di edifici di Roma, condotti colà, e, certamente, se non a sua notizia, senza intereſſe per lui. Il Lanzi, pure, non se ne dà carico;[44] nè il De Pagave pone in rilievo queſta importante raccolta, forſe perchè, nel tempo suo era tenuta di mano del Bramante. Più vicino a noi, il Calvi cita bensì il libro, ma per distinguerlo da quello ricordato dal Vasari; onde immagina due libri; e queſto ultimo, afferma non poter eſſere d'altri che di Bramante da Milano.[45] Qui, la confusione giunge al sommo, e ci baſti d'averla avvertita per rimetterci liberi da ogni preconcezione davanti al solo volume dell'Ambroſiana.

Il frontiſpizio dice ben chiaramente per quali mani il libro sia paſſato prima di giungere a codesta Biblioteca. L'architetto Franceſco Maria Ricchini lo donava, nell'anno 1660, al conte Orazio Archinto: è la ben nota mano del

Ricchini ftesso che vi ha regiftrato siffatta nota. Per quali vie a lui fosse giunto, come dall'Archinto paffasse all'Ambrofiana, le notizie ci fanno difetto. Può credersi facile il passaggio per effetto di dono o di eredità. Cotefto isteffo foglio di frontispizio che stava a capo del volume fino dal 1660, ci porge, peraltro, un elemento per tenerne indubitata la proprietà nell' Ambrofiana almeno prima della metà del secolo XVIII, imperocchè reca, inferiormente, un appunto di mano dell' Oltrocchi, dottore dell' Iftituzione medesima,[46] con cui avverte, affai imperfettamente però, potersi riguardare i disegni contenuti ficcome genuini del Bramante, quello ifteffo che ereffe per Giulio II la basilica Vaticana. Più tardi, verso il principio del corrente fecolo, il pittore Giufeppe Boffi, in accordo con un altro dottore dell' Ambrofiana, il prete Mazzucchelli,[47] e col numismatico Gaetano Cattaneo, appoggiandofi alle molte parole ed efpreffioni del volgo lombardo e del milanefe in particolar modo, ond' è cofparfo il tefto delle note ai difegni, conchiudeva il lavoro doversi tenere, non di mano del Bramante l'Urbinate, sibbene di quella del milanefe Bramante.[48] Se non che, negli ultimi tempi, demolita dalle più ftringenti argomentazioni l'esiftenza di un Bramante antico, ovveroffia un Bramante da Milano, gli fuccedeva, per ben molte evidenti ragioni, la cagione incolpevole di tante confusioni, il Bramantino, del cafato dei Suardi. Il Cavalcafelle che efaminò il volume, non fono molti anni, lafciò, anzi, nel libro una nota che efprime cotefta conclufione.[49]

Per tutti ormai, come per noi, il nome di Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino, non può più effer negato ai difegni del prefente volume.[50]

Potrebbe con più ragione venirci domandato a qual momento della vita del Bramantino quefti difegni si abbiano a riferire. Ormai non è punto dubbia la fua prefenza a Roma nel primo decennio del fecolo XVI. Lo vedemmo a Milano nei primi mesi del 1503, ve lo ritroviamo, di nuovo, nel 1513. Non può, dunque, collocarsi che entro tale intervallo di tempo quefta sua fatica:[51] nè vi contraddice quanto l'artifta appofe alla tavola VI, dove è allusione al *Gardenale de S. Petro in vinchula,* poichè come la fua andata, così il difegno potevano effere anteriori alla proclamazione a pontefice di Giuliano della Rovere che allora ne teneva il titolo, che è come dire prima del novembre 1503, e d'altra parte, quefta medefima efpreffione poteva ancora scriverfi durante il pontificato di Giulio, fino al 1508.[52]

Da cosiffatta, come da altre annotazioni ai disegni in cui prevale l'indizio di un tempo passato,[53] non durasi molto sforzo a indurre che molti avanzi misurasse bensì egli stesso sul terreno, ma anche che altri togliesse da memorie del proprio maestro o da altri; locchè permise forse alla tradizione, intemperante spesso, così nella lode come nel biasimo, d'onorare del nome di Bramante il lavoro del pittore e architetto lombardo. E che tutti i disegni non fossero rilevati sul luogo ce ne viene una conferma dalla nota da lui apposta, e da noi avvertita, alla tavola LVII, imperocchè vi si vegga essere questa tolta da un libro del Vinci.

In quanto al Bramantino che, scolare del Bramante, si acconciasse agli avvisi di lui negli studj delle cose antiche di Roma, che ne seguisse le pedate, percorrendo nei primi tempi i dintorni della città, che ne continuasse le tendenze, lo si può ben credere, passando a rassegna la serie dei suoi disegni. Chi non conosce delle opere architettoniche del Bramante in Roma una delle più certe e più celebrate, il tempietto rotondo eretto nel chiostro di S. Pietro in Montorio? Chi è che, con questo libro spiegato davanti, non vi ravviserebbe una men che lontana parentela coi molti studi di icnografie circolari di edifici, qui segnati, in cui si manifesta quell'alterno contrapporsi, dorso a dorso, di nicchie, che è una delle singolarità per cui si distingue quella costruzione?

Nè per questo, nè per altro, è intendimento nostro d'innoltrarci negli argomenti diversi che dal libro possono trarre origine o indirizzo. Uno soltanto fu il fine dell'editore, e noi vi ci associamo senza riserva, quello di offrire copia d'un manoscritto, insigne monumento così per l'arte, come per la storia, il quale poco noto finora, e ancor meno perfettamente esplorato, ben potrà d'ora innanzi esercitare le meditazioni solinghe dello studioso sulle condizioni architettoniche di Roma antica.

Certo, che chi svolgerà per la prima volta questi fogli, o vi arresterà appena le sue considerazioni, sarà condotto a domandarsi: fu egli tutto questo una verità? Allora per costui, ai pensieri succederanno i pensieri, le supposizioni alle supposizioni, fors'anche le maraviglie alle maraviglie; e riflettendo al passato, non senza rimpianto, confesserà le grandi perdite che noi abbiamo fatto a quei tempi che corsero dal cadere del XV secolo a tutto il successivo. E in mezzo a questo, tuttavia il conforto non gli mancherà di sentirsi, oggi,

dove il nudo terreno si spiana, fegnato a dito da un artifta del tempo, e da un artifta quale il Bramantino, gli ultimi teftimoni d'una grandezza e d'una magnificenza che hanno fvegliato l'intereffe e l'ammirazione di tutta la moderna Civiltà.

Nè manco fingolare egli è, che quefta voce la quale ci chiama sul campo delle rovine cancellate, e lo si dica pure, delle morti complete, efce folitaria e unica da quefto libro. Soltanto dopo l'ultima loro difpersione, pare che la cofcienza dei dotti ne abbia provato vergogna e rimorfo. L'amore rinafce per gli antichi ruderi quando tutto è finito per molti di effi. Gli archeologi del XVII fecolo s'affollano loro intorno, — e qui, di effi ci farebbe agevole, a partire d'allora, di declinarne una lunga fchiera, — ma tutti parlano fe non di ciò che loro cade fotto lo fguardo; e cui premeffe di efplorare in loro quanto ha conneffione collo ftato o colle memorie del tempo intorno a cui s'aggira quefto volume, non arriverebbe a rifcontrare che qualche breve e imperfetta traccia di ciò che con tanta sicurezza e ingenuità il Bramantino ci ha, del pari difegnando e fcrivendo, narrato e dimoftrato.

Cui toccò il non facile compito di porgere al pubblico i fogli dell'artifta milanefe, avrebbe più d'una ragione per eftendersi, qui, circa le difficoltà incontrate [54] e le norme che egli si è pofto per fuperarle, e dove non fu poffibile, per chiarirle almanco. Ma quando l'opera non sa parlare da sè, ogni ragione per giuftificarla non può riufcire che vana. Una fola cofa proviamo il bisogno di dire, ed è, che non pretendiamo, nè alla infallibilità, nè alla perfezione, contenti foltanto fe saremo riufciti a circondare la pubblicazione di quelle cure e di quell'amore che possono avere virtù di trasfondere in altri uno ftudio affettuoso dell'artifta e del libro.

G. MONGERI.

NOTE.

[1] Bossi. *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci.* Milano 1810, pag. 32. — Egli ammette effervi ftati almeno *due Bramanti contemporanei*, oltre *varj Bramantini.* Poi, nelle note, pag. 246, a proposito dell' ofcurità che involge quefti artefici, avverte le diverfe cagioni per cui faremmo indotti a credere a fette od otto perfonalità artistiche diverse.

[2] Vasari. *Vite dei pittori, scultori e architetti.* Firenze, Ediz. Le Monnier. — Il Vasari ne parla nella vita di Piero della Francefca (tomo IV, pag. 17 e 18); in quella di Raffaello d'Urbino (tomo VIII, pag. 13 e 14); e in quella di Benvenuto Garofolo e altri lombardi (tomo XI, pag. 268 e segg.). Veggasi pure (pag. 279) il commento aggiunto dai nuovi annotatori.

Non vuol effere dimenticato che, quando il Vafari cominciò a fcrivere di proposito le *Vite degli artefici,* per compiacere al cardinale Farnefe, aveva intorno a trentatre anni di età. Per sua confessione, molte notizie aveva già raccolto colle proprie fatiche, ma anche non poco per bocca d' altri. Fra queste dobbiamo mettere quelle toccanti l' arte e gli artisti di Lombardia che, nelle sue gite attraverfo l' Italia, non moftra d' aver toccato mai, nè prima del 1545, in cui cominciò a scrivere, nè nei cinque anni succeffivi, fino al 1550, in cui diede lo fcritto alle ftampe, per mezzo di Lorenzo Torrentino impreffore ducale, da cui fu meffo fuori nel marzo del detto ultimo anno. Quanto scriffe, adunque, degli artisti lombardi, per cognizione propria, non dovette effere che dopo il 1566, quando corfe poco meno che Italia tutta per ifpaffo, come dice egli medesimo. Nella questione ciò non è di lieve importanza per ben fiffare il valore diverso che può avere la prima edizione delle sue *Vite,* quella del 1550, di fronte alla feconda pubblicata dai Giunti, nel 1567. Ed è di qui, che viene lecito di conghietturare che, appunto per le notizie di Lombardia, lo foccorreffe il Giovio, lombardo, e del numero de' famigliari del cardinal Farnefe, anzi, quegli che meglio lo follecitò allo fcrivere coteste *Vite.*

[3] Lomazzo. *Trattato dell' arte della pittura, scultura ed architettura.* Milano, per Paolo Gottardo Ponzio, M. D. LXXXV. — Veggansi le pag. 188, 271, 272, 274, 407, 457, 485, 681 e 683.

Il Lomazzo nacque nel 1538; e fe è vero che diventaffe cieco a trentatre anni, vale a dire nel 1571, cofa di cui è lecito dubitare, dovrebbesi conchiudere che solo quanto feppe della fcuola lombarda ebbe ad effere frutto delle offervazioni proprie dirette e che circa il refto, molto prendesse dal Vafari, il quale aveva già dato alla luce, come vedemmo, due edizioni. Epperò, se il libro del Lomazzo, nelle cofe eftranee alla fcuola lombarda, vuol effere accettato con molto ritegno, quanto a quefta gli si può aggiuftar fede ben maggiore, perocchè egli foffe nella miglior condizione per conofcere le perfone, o almeno raccogliere da teftimoni oculari le memorie delle maggiori cofe noftre nell'arte, dall'ultimo quarto del secolo XV fino al mezzo del feguente. Che se gli si può fare appunto di molte inesattezze, quanti e di ben più gravi appunti poffono

effere moffi al rinomato, eppur autorevole biografo Aretino!

[4] CROWE AND CAVALCASELLE. *History of painting in North-Italy*. London, Murray, 1871. Vol. II page 16.

[5] Ecco le parole ifteffe del Vafari nell' edizione del Torrentino (tomo I pag. 361): «... quefte opere lo « fecero noto a Niccola V, il quale condottolo a Ro- « ma gli fece lavorare in Palazzo due ftorie nelle ca- « mere di fopra, a concorentia di *Bramantino da Mi- « lano*, le quali furono similmente gittate a terra da « papa Giulio II perchè Raffaello vi dipingeffe la pri- « gionia di S. Pietro e il miracolo di Bolfena, insieme « con alcune che avea dipinto Bramante da Milano « pittore eccellente de' tempi suoi. »

[6] Confrontisi il tefto delle due edizioni, la prima del 1550, la feconda del 1567, anche per altre minori differenze.

[7] Di qui nacque quel Bramante da Milano, che neffuna teftimonianza diretta e affoluta forregge, e che, invece, fecondato dalla fantasia degli ftorici dell'arte, ciecamente devoti al Vafari, prefe forma viva, fino a coftituire un'individualità diftinta, con biografia propria ed attribuzioni di opere; le quali cofe fcrittori e accreditate pubblicazioni del tempo noftro, nazionali ed eftere, non si peritarono di palleggiarsi a vicenda, fenza addarsi dell'atmosfera artificiale e inconfiftente in cui si movevano.

[8] VASARI. Edizione Le Monnier, Firenze, 1846, tomo I, pag. 29 e 30.

Ivi il concetto primo appare dalle feguenti parole: « Dintorno a che allargandosi (il Giovio), moftrò « aver gran cognizione e giudizio nelle cofe delle no- « stre arti.... E così meffomi giù a ricordare i miei « ricordi e fcritti,... misi insieme tutto quello che « intorno a ciò mi parve a proposito e lo portai al « Giovio; il quale, poi che molto ebbe lodata quella « fatica, mi diffe: Giorgio mio, voglio che prendiate « voi quefta fatica di diftendere il tutto in quel modo « che ottimamente veggio fapete fare; perciocchè a me « non dà il cuore, non conofcendo le maniere, nè sa- « pendo molti particolari che potrete fapere voi; fen- « za che, quando pure io 'l facessi farei più più un « trattatetto simile a quello di Plinio. »

[9] Ecco, qui, di feguito fulle tefte dipinte dal Bramantino, nelle fale Vaticane, ciò che ne fcriffe il Vafari nella prima, e che v' aggiunfe nella feconda edizione: « Del quale (Bramantino) non potendo fcrivere « la vita o le opere particolari, che, per la mala fortuna « fua, fono capitate male, mi par debito farne alman- « co quefta memoria in teftimonio della sua virtù. Stra- « ordinariamente ho fentito lodare coftui in alcune te- « fte, fatte da lui nella detta iftoria dal naturale, sì « belle e sì ben condotte che folo la parola manca- « va a dar loro la vita. » Fin quì nella prima edizione quella del 1550, pag. 362. Poi, nella edizione fucceffiva, del 1567, ripetuto in tutte e per ultimo in quella Le Monnier, tomo IV pag. 17 e 18: «... Delle « quali tefte ne fono affai venute in luce perchè Raf- « faello da Urbino le fece ritrarre per aver l'effigie di « coloro che tutti furono gran perfonaggi. Perchè fra « effi era Niccolò Fortebraccio *(m. 1435)*, Carlo VII « re di Francia *(m. 1461)*, Antonio Colonna *(m. ?)*, « Francefco Carmagnola *(m. 1432)*, Giovanni Vitel- « lefco *(m. 1440)*, Beffarione cardinale *(m. 1472)*, « Francefco Spinola *(m. ?)*, Battifta da Canneto *(m. ?)*; « i quali tutti ritratti furono dati al Giovio da Giulio « Romano, difcepolo ed erede di Raffaello da Urbino, « e dal Giovio pofti nel fuo mufeo di Como. » — Oggi nulla di tutto ciò preffo i Giovio di Como.

[10] VASARI. Edizione Le Monnier, Firenze 1853, tomo XI, pag. 268 e feguenti.

[11] LOMAZZO, ediz. cit. pag. 683.
[12] *idem* 485.
[13] *idem* 271.
[14] *idem* *ivi*
[15] *idem* 274, e segg.
[16] *idem* 457.
[17] *idem* 407.
[18] *idem* 681.

[19] Così, nell' edizione Vafariana dei Claffici italiani (Milano, tomo VII, pag. 43), in cui il commentatore, giufta le opinioni del De Pagave, attribuifce a quefto Agoftino di Bramantino, le pitture condotte in Roma al tempo di Niccolò V, e quindi, le nega così al fuppofto Bramante da Milano, come al vero Bramantino, il Suardi. La medefima idea vedefi efpofta nel manofcritto del De Pagave, con che l'Agoftino di Bramantino è fatto un antenato del Bramantino, il Suardi. Non diverfamente i sigg. Milanesi e Pini, fenza porre ad efame il giudizio dato del De Pagave, accennano in una nota dell' edizione firentina, del Le Monnier, (tomo IX pag. 297). D'altronde, chi voleffe vedere fin a qual guazzibuglio abbia condotto la fventataggine del Vafari, non ha che ad aggiungere ai confronti già fuggeriti i commenti cui aprì la vena nell'edizione Vafariana di Roma, nell'Abbecedario dell'Orlandi, nelle lettere di monfignor Bottari, cui fta a suggello la biografia del Bramante da Milano, detto il Bramantino *(sic)* dettata dal Calvi, che ci occorrerà di citare ancora in feguito.

[20] Il Consigliere Venanzio De Pagave, nato nel 1723 e morto nel 1805, godeva, in Milano, nell' ultimo quarto del fecolo fcorfo, fama d'egregio intendente

d'arte e in particolar modo di pittura lombarda. Raccoglitore di memorie, fu pure raccoglitore di opere. Molti de' fcritti fuoi si trovano nella celebre collezione di memorie d'Arte milanefe, poffeduta dal nob. sig. Aleffandro Melzi. Fu il De Pagave che diede configli e note per la ricordata edizionedei Classici italiani. Al De Pagave si deve pure il tentativo di una vita del nostro Bramantino, che forma feguito a quella di Bramante da Urbino, pubblicata per le ftampe dall'egregio dottor Carlo Cafati. La prima, invece, giace ancor manofcritta preffo quell'illuftre ftudiofo di cose d'arte che è il marchese Gerolamo D'Adda, della cui amicizia ci onoriamo, e dal quale l'ebbimo a noftro agio per confultarla. Nel rendergli pubbliche grazie, ci corre l'obbligo di atteftare non minor riconofcenza al nobile Melzi per la gentile follecitudine con cui, in ogni occafione, ci aprì il teforo delle fue memorie artiftiche milanesi.

[21] ARGELATI. *Bibliotheca scriptorum Mediolanensium*, Mediolani, in Ædibus Palatinis MDCCXLV tomus II pag. 1447-1448).

Dal funto biografico dell'Argelati si rimane convinti che quanto potevasi fapere di meglio accertato circa il Bramantino era già faputo prima della metà del fecolo XVIII, comprefo quanto concerne la fua prefenza in Milano nel 1513. E le brevi parole di quefto dotto fcrittore, farebbero ancora il miglior tefto per qualificare la perfona del Bramantino, fe egli non aveffe poi fatto a fidanza coll'Abbecedario pittorico dell'Orlandi, (Bologna, Coftantino Pifarti, 1704) dove, con una leggerezza inqualificabile, è inventato un Antonio Bramantino e ne è meffa la refponsabilità in conto di quanto riferifce il Vafari!

[22] Il De Pagave memora l'atto notarile, in data 28 settembre 1513, citato anche dall'Argelati, rogato coi monaci di Chiaravalle, per un'ancona da loro commeffa e deftinata pei Ciftercensi di S. Sabba, in Roma, rapprefentante un « Depofto di croce ». In effo il Bramantino è perfettamente perfonificato: *domino Bartholomeo dicto Bramantino di Suardis filio qum Alberti*. Così, è pur detto nell'atto notarile, citato dal De Pagave, rogato, nel 1536, da Gervasio De Biliani, con cui dava una propria figlia in moglie a Giacomo da Monza. A chi fcrive nè l'uno nè l'altro di cotefti atti è riuscito di ritrovare; ma del primo trovò una conferma nelle carte del monaftero, in una nota di pagamento di lire 400 al medesimo Bramantino, efeguito nel 1514, per l'ancona da lui fatta e mandata ai monaci di S. Sabba; e così, quanto al fecondo atto, neffun rifcontro gli fu poffibile, se non di riscontrare l'esiftenza del Gervaso De Biliani, o Biglieni, notaro in Milano dal 1532 al 1571, nei cui rogiti, più volte, vedefi intervenire un Giacomo da Monza, per ragione di privati intereffi; sicchè nulla si oppone ad accettare tra gli atti realmente efiftiti ed oggi smarriti, anche quefto fecondo citato dal De Pagave. La perfonalità del Suardi rifulta ancor meglio dal diploma ducale del 1° maggio 1525 che riportiamo in feguito per intero, e la fua paternità anche da una ricevuta di canone livellario, colla data del 2 ottobre dello fteffo 1525, a rogito Tommafo Seregni, onde si rileva che abitava, come nel 1513, entro la parocchia di S. Babila, in porta Orientale, ora porta Venezia.

[23] TORRE. *Il ritratto di Milano*, ecc. Milano, Agnelli, MDCLXXIV. (1.ª edizione) — MDCCXIV (2.ª edizione).

[24] BIANCONI. *Guida di Milano*. Milano, Sirtori, MDCCXCVI, (II ediz.) pag. 326.

[25] Una parte di cotefte pitture, quella che coftituiva, in cinque compartimenti, il parapetto dell'organo e rapprefentava alcuni putti che danzano e fuonano ftrumenti diversi, passò nella famiglia patrizia dei conti Pertufati, dove veniva riguardata quale opera di Leonardo. Indi, trasferita nella famiglia dei conti Andreani-Sormani, la critica, confortata dalle memorie, non esitò a ridonarla al Suardi: effa vi si conferva per tale. Quefte tavole apparvero all'Efposizione delle opere d'arte antica, apertasi in Brera nel settembre del 1872. Riguardo alle altre pitture già in S. Francefco, oferemmo credere che quella che si trova nei depositi della Pinacoteca, raffigurante una « Crocififfione » da non molti anni (1860) richiamata dalla chiefa parocchiale di Villincino, avvegnachè detta allora di Bramante, altro non sia che uno degli fportelli di S. Maria di Brera, acconcio a modo di pala di altare.

[26] Non sia fatta accufa di vanità all'annotatore di quefte pagine, se qui, e in feguito, egli verrà richiamandosi al fuo libro, *L'Arte in Milano*, (Società cooperativa, 1872). A ciò non è condotto che dalla neceffità di abbreviare le indicazioni intorno le opere citate; e nel prefente caso, mandiamo il lettore alla pag. 376, aggiungendo che, mentre ci accostiamo nei punti principali, sul carattere e sulle opere del Bramantino, con quanto è riferito dall'opera citata dei Crowe e Cavalcaselle, diffentiamo da loro sul punto di quefta tavoletta dell'Ambrosiana, che effi (p. 32) additano foltanto come lavoro fatto nello studio del pittore.

[27] *L'Arte in Milano*, sudd. pag. 302. — A quefti due efempj avremmo desiderato poter aggiungerne un terzo e forfe il più concludente, cioè la tavola dello fteffo Bramantino in S. Angelo, rappresentante una « Crocifissione » con molte figure (*L'Arte in Milano*, p. 262), se un riftauro, fubito poco più d'un vent'anni sono, non ne aveffe alterate le caratteriftiche, sino a lafciarla credere d'altra mano.

[28] *L'Arte in Milano*, sudd. p. 217 e segg.

[29] Due prove fole si conofcono di quèfta ftampa all'intaglio; l'una a Londra, nel British Mufeum, l' altra a Milano, preffo la nob. famiglia Perego (via Borgonuovo, 14). La leggenda di quella di Milano ha qualche differenza coll' altra. Quefta reca su tre linee parallele :

BRAMANTV
S. FECIT.
.IN.M̄LO

In quella di Londra s'aggiunge, fopra una quarta linea, un'M. C.... Dippiù, nel collare del capitello al pilaftro di fronte che foftiene un arco fpezzato, la ftampa di Londra porta, fegnato d'inchioftro, un piccolo ornamento, come due cornucopie che tengono in mezzo un ventaglio di baccelli: quefta di Milano ne è affatto priva. Non occorre dippiù, crediamo, per ftabilire l' anteriorità della ftampa Perego, rifpetto a quelle di Londra, fenza difconofcere che l' una e l' altra fono indubitabilmente due prove d' autore. Che quefta ftampa sia ftata creduta per lungo tempo lavoro dell' Urbinate Bramante, col contraffegno notato, non deve far meraviglia, nonoftante il carattere Mantegnefco delle figure, e l'ornamentazione figurata che ferba ancor più della maniera del Caradoffo che del Bramante. M. Louis Conrajod, in un notevole articolo della *Revue des beaux-arts* (tome X, 2 pèriode, 1.er septembre 1874, pag. 254), ci reca la ftoria delle opinioni diverfe, corfe sull' autore della ftampa, e, dopo non poche acute offervazioni, inchina a far prevalere quella che la concede a Donato Lazzari. Nella medefima conclufione conviene M. Henry Geymüller, nel fascicolo successivo dello stesso periodico (*Revue des b. a.* 1.er octobre 1874, p. 739) che, gentilmente, si fa a citare il noftro nome per un ben lieve servizio. Noi c' inchiniamo alle loro convinzioni, senza rinunziare alle noftre; nel che, reftii dallo spendere molte parole, qui fuori di proposito, ci accoftiamo all'opinione dell' amico march. G. D'Adda che la vuole d'un egregio allievo del Bramante; e quefto egregio allievo noi lo vediamo nel Bramantino; in quefto cadendo d'accordo coll' Heineken che fino dalla fine del fecolo fcorfo (1789) l' attribuiva a lui. Poffiamo dire dippiù che tale è pur l'avviso di parecchi altri e de' più autorevoli studiofi dell'arte lombarda in Milano. Facciamo voti perchè un confronto di effa collo spirito e coi lineamenti dei difegni che qui vengono pubblicati, abbiano, se non a rifolvere, a illuminare per lo meno la queftione.

[30] *L' Arte in Milano*, pag. 460.

[31] *idem* » 212.

[32] Dai libri Capitolari del Duomo di Milano, del 1503, risulta che egli comparve alle convocazioni dei giorni 23 febbrajo e 22 giugno, per dare un giudizio sul modello della porta verfo Compedo, quella alla tefta del braccio settentrionale di croce, soppreffa da S. Carlo Borromeo (V. *L'Arte in Milano*, pag. 134). Nel primo giorno i convenuti erano: Fazio Cardano, prete Simone de Sirtori, Caradoffo Foppa, M.ro Giovanni Molteno, Bramantino, M.ro Maffiolo Gluffiano, M.ro Bartolomeo Briofco, Gio. Antonio Omodeo, Giangiacomo Dolcebuono, Criftoforo Solari e Andrea Fusina. Nella feconda convocazione erano venti, tra artefici e intendenti, fra queft' ultimi: Lancino Curzio, Francefco da Mandello, Fabio Calvi, Frate Rocco, ed altri. Secondo una memoria del Franchetti, riferita dal numismatico Cattaneo, il Bramantino riappare in una consultazione preffo la fabbrica del Duomo, al 19 maggio 1519, insieme a Bernardino de Conti, Antonio da Lonate, Giovanni d'Agostino e Bernardo da Treviglio (lo Zenale).

[33] Ci viene accertato effere ftato di recente fcoperto in Roma, nella Biblioteca Corsiniana, da quel bibliotecario sig. Cerroti, un documento onde farebbe confermata la prefenza del Bramantino colà, nel 1508.

[34] Veggafi la nota 22, e quanto s'aggiunse a pag. 14.

[35] Quefta tavola, certamente inviata a Roma ed ivi efiftita paffò, coi Ciftercensi, nella basilica di S. Croce, donde venne tolta dal cardinale Francefco Barberini, per effere aggregata alla propria raccolta, preffo la quale, invece, deve effersi fmarrita. Quefto apprendiamo dal De Pagave.

[36] Quelle ai N. 3, 7, 8, 338 del Catalogo ftampato nel 1872; cui potrebbero effere aggiunte le altre ai N. 342 e 343.

[37] Proveniente dalla demolita (1865) chiesa di S. Maria del Giardino insieme a diverfe pitture in frefco, fra cui un' altra ancora del Bramantino, il S. Gioachimo.

[38] Veggasi quanto si espreffe su di effi nella soprascritta nota 25.

[39] Nella Pinacoteca: quello fegnato del N. 7 nel Catalogo di effa.

[40] Diploma e salvacondoto ducale al Bramantino:

« Francifcus, ecc. Architecturæ artem ac pingendi « excellentiam, cum inter alias virtutes quæ virum et « induftrium et rerum usu calidum requirant, non in « poftremo loco habende sint magni femper fecimus « atq. operam enixe dedimus ut viros aliquos in̄ *(in-« de)* dilectum haberemus qui ejufmodi artis scientia « pollerent. Inter quos cum nobis compertum sit *Bar-« tholomeum de Suardis* cognomento *Bramantinum* in « ejufmodi architecture ac pingendi arte plurimum ex-« cellere, quod et egregia et laude digna facinora in di-« versis Italiæ locis per eum edita quæ videri poffunt

« teftantur e re nra (*nostra*) duximus si eum in fami-
« liarium officialium curialium nror (*nostrorum*) numero
« haberemus quod profecto eo libentius facimus q eum
« ex ijs parentibus ortum accepimus qui Sfortiam nomi-
« ne ftudiosiffimi semper fuerunt, a quorum veftigys
« non degenerans Bramantinus ipse proximis bellis adeo
« se ftrenuum in defenfanda patria, capiendis pro nobis
« armis, excitandis civibus, reparandis aggeribus et no-
« bis se affectum preftitit ut nobis ipsis iniurij essemus
« si eum amore et benevolentia non profequeremur,
« quod qdem (*quidem*) ne vitio ascribat omni conatu
« operam damus: Harum itaq. nrar. serie prenoiatum
« (*prenominatum*) Bartholomeum in architectum et pic-
« torem nrum (*nostrum*) familiarem, officialem et cu-
« rialem elegimus, conftituimus et deputamus ac alior,
« officialium curialium et familiarium nror numero afcri-
« bimus cum falario, honoribus, oneribus, preheminen-
« tijs, prerogativis, comoditatibus, vtilitatibus et emolu-
« mentis que per alios familiares, officiales, et curiales
« nros percipiunt ac percipi solito sunt : mandan (*man-
« dantes*) Magris (*Magistris*) reddituum nror utriusq.
« Camere Thesaurario gnali (*generali*) ceterisq. offi-
« cialibus et jusdicentibus nris ad quos spectat ut
« p.to Bramantino de predictis salario et emolum.tis
« fatisfaciant et satisfieri curent. E qm (*et quoniam*)
« feprnumero contingit p.to Bart.° per diversa orbis ter-
« rarum loca tam pro nris q. (*quam*) pro fuis negotijs
« proficisci, optamusq. ut ubiq. locor hospitari poffit.
« Per has nras hortamur et requirimus. ser.mos Re-
« ges, ill.mos principes, excelsas Resp.cas, amicas et
« beniuolos omnes nros quoscunq. gubernatoribus,
« vero pretoribus, officialibus, jusdicentibus ac fubditis
« nris feudatarioriumq. nror quibuscumq, mandamus ut
« predictum Bart.m Bramantinum per quecumq. loca per
« que eum transire contingerit, ire, transire, morari, per-
« noctare et reddire cum eius famulis et rebus, tam
« equestribus q. pedestribus, die noctuq. absq. solutione
« alicuius datü, pedagij, gabelle, fondinauis et bulle-
« tar. omniq. impedim.to reali et perfonali ceffante, per-
« mittant et omnino patiant quimmo de salvisconduc-
« tibus, guidis et viar. ductoribus, pront opus fuerit
« et ipfe requirendu duxerit prouideant, prout et nos
« illi prouideri volumus : euq. in ceteris rebus comen-
« datum habeant ne perhumaniter tractent, faciens en im
« nobis p.ti amici et beneuoli in rem valde gratiffimam
« paresq vices illis reddituros spondemus subditi vero
« nri quod mentis nrœ exequent · In quor, ecc : Dat.
« Mli (*Mediolani*) die p.° Maij M.D.XXV. »

Vifa Moronus

Bart.s Roz.s

Archivio di Stato in Milano; regiftro 80 p. 109-111

[41] V. VASARI, *Vita di Benvenuto da Garofolo.* Ediz. Le Monnier, tomo XI pag. 368 e segg.

[42] Notinsi fra gli sbagli che il *S. Ambrogio fu fatto dai Longobardi e tutto pieno di scolture e pitture di maniera greca,* (poche le fculture, pochiffime le pitture) *con una tribuna tonda* (è ottagonata)... *il qual tempio fu poi, al tempo del Bramantino, rifatto col suo disegno* (nulla fecevi il Bramantino: fu Bramante l'architetto del portico del clauftro canonicale). E così di feguito, anteponendo, in ordine di tempo, il Bramantino al Bramante, e attribuendo al primo chiefa e fagriftia di S. Satiro, quest'ultima al certo dell'Urbinate, per dichiarazione esplicita del Cesariano.

[43] I CROWE e CAVALCASELLE nel vol. cit. pag. 24, mandano il lettore per quefto libro al Lomazzo, Trattato citato, pag. 407. — Il Lomazzo vi nomina, infatti, il noftro autore ma non il libro; e quefto nemmeno altrove. Nè su di effo dicono cofa che sia, così il Cefariano, come il Temanza, ivi citati a proposito del libro.

[44] LANZI, *Storia pittorica d'Italia,* tomo IV, Baffano, Remondini, 1809 pag. 180. — Il Lanzi, primo, e meglio d'ogni altro, vide e afferì i veri rapporti di dipendenza del Suardi rifpetto a Donato Bramante. Ma in effo non una parola sul libro difegnato dal Bramatino.

[45] CALVI, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza.* Milano, Pietro Agnelli, 1865. Parte II, pag. 6

[46] L'Oltrocchi durò alla Biblioteca dal 1763 al 1797.

[47] Il Mazzucchelli vi appartenne dal 1784 al 1831. Il Boffi, dopo il fuo ritiro dall'Accademia di belle arti, vale a dire dopo il 1807, molto si occupò della ftoria dell'arte lombarda e della milanefe in particolare. Quefto suo giudizio lo riputiamo efpreffo intorno al 1810. Egli morì nel 1816.

[48] Questa nota rifulta da una scheda latina racchiusa nel volume.

[49] Ecco la nota del Cavalcaselle: « Quefto Bramante non può effere che Bartolomeo Suardi d. più fpeffo il Bramantino, che si conduffe anch'effo a Roma, e forfe con Bramante da Urbino, alla caduta di Lodovico il Moro nel 1500, circa, e che tornò in Milano nel 1503, dove trovossi a più Congressi per la fabbrica del Duomo dal luglio in poi, e però prima dell'elezione del Cardinale di S. Pietro in Vincula che fu poi Giulio II. Vi si vede che M. Leonardo non era più in Milano e nemmeno in Firenze, ma chiamato a Roma foffe andato nelle Romagne col duca Valentino che lo confultò in quel tempo intorno alle fortificazioni di quelle città. »

[50] Prima del 1855 il volume mancava dei due primi difegni (tav. I e II). Effi vennero acquiftati dalla Bi-

blioteca alla vendita degli oggetti d'arte e delle memorie lafciati dai sigg. Pietro e Giuseppe Vallardi, il 30 agosto d. a.

[51] Anche in ciò osiamo esprimere un avviso diverso da quello del Cavalcafelle, per quelle ragioni che venimmo esponendo.

[52] S'aggiunga che Giuliano della Rovere ebbe dallo zio col Cardinalato il titolo di S. Pietro *in vinculis* nel 1471, e che, eletto papa nel 1503, lo confervò fino al 1508, non avendolo rinunziato, se non in queft'ultimo anno, al proprio nipote Sifto Gara Della Rovere.

[53] Alludiamo all'indicazioue di tempo « era » o « siera » invece di « fi è » che s'incontra in molte tavole, come sono quelle VI, IX, XVII, XXV, ecc.

[54] Fra le difficoltà, ci fi presentò quella che per alcune tavole il loro titolo caratteriftico ci veniva dato dallo scritto dell' artifta, mentre per altre egli ci lafciava davanti un'affoluta incognita. Per quefte noi ci fiamo fatto lecito di apporvi quel titolo che meglio sembrava accoftarfi all'indole della cosa raffigurata, senza pretefa di mantenerlo davanti a chi, o più efperto o più fortunato di noi, trovaffe fondamento per supplirlo con altro più aggiuftato.

INDICE DELLE TAVOLE.

I. Aula templare, a due piani.

II. Tempio quadrato con periſtilo.

III. Edicola sepolcrale — *preſſo S. Sebaſtiano.*

IV. Edicola sepolcrale — *via a Palombara.*

V. Cella sacra tetraſtila — *preſſo S. Sebaſtiano.*

VI. Fondamento a base circolare radiata — *via a Marino.*

VII. Edicola sacra — *preſſo la Marana.*

VIII. Veſtibolo.

IX. Tempio (?) — *dietro S. Paolo.*

X. Cella sepolcrale — *a lomagielo di Corbe.*

XI. Sala balnearia.

XII. Basilica.

XIII. Grande aula circolare.

XIV. Edicola sacra — *preſſo l'acquedotto a la Marana.*

XV. Tempio.

XVI. Tempio in forma basilicale — *fuori porta Maggiore.*

XVII. Sala quadrata — *dietro Capodibove.*

XVIII. Basilica bigemina — *dietro il Caſtello di Sant'Angelo.*

XIX. Tempio quadrato.

XX. detto jonico.

XXI. detto trilobato — *preſſo le condotte.*

XXII. Edificio ottagonato.

XXIII. Tempio circolare — *alle tre fontane. via ai bagni di S. Giovanni.*

XXIV. Tempio circolare.

XXV. Tempio multiforme — *via a Frascati.*

XXVI. Edificio circolare.

XXVII. Tempio doppio — *dietro la Marana.*

XXVIII. Edificio quadrato — *fuori porta S. Croce.*

XXIX. Edifizio ottagonato — *fuori porta S. Pancrazio.*

XXX. S. Giovanni al battiſtero. — *Edificio quadrato.*

XXXI. Grande edificio quadrato.

XXXII. Edificio a croce greca — *dietro S. Giovanni fuori le mura.*

XXXIII. Tempio ottagonale — *dietro S. Paolo nell'orto.*

XXXIV. Tempio circolare.

XXXV. Portico — *dicontro all'arco di Marforio.*

XXXVI Tempio circolare — *fuori porta Maggiore.*

XXXVII. Scala.

XXXVIII. Tempio e veſtibolo.

XXXIX. Santo Stefano rotondo — *prima del ristauro.*

XL. Tempio circolare — *preſſo Velletri.*

XLI. Edicola a croce angolata.

XLII. Aula circolare.

XLIII. Edicola a croce greca angolata — *preſſo S. Giovanni al battiſtero.*

XLIV. Veſtibolo di una terma.

XLV. Sala basilicale — *via a Palombara.*

XLVI. Battistero di Roma.

XLVII. Tempio circolare — *via a Marino.*

XLVIII. Tempio quadrato — *a Marino.*

XLIX. Tempio circolare — *a Tevere.*

L. Curia quadrata — *a piè del monte di Frascati.*

LI. Tempio di Saturno — *preſſo S. Agnese.*

LII. Tempio quadrato perittero — *via a Velletri.*

LIII. Tempio di Diana — *preſſo il Tevere.*

LIV. Tempio circolare — *preſſo il cadere del Tevere.*

LV. Tempio circolare sull'alto d'un monte — *nel bosco di Vaccano.*

LVI. Battiſtero di S. Giovanni — *a Firenze.*

LVII. Tempio circolare.

LVIII. Tempio circolare con atrio quadrifronte.

LIX. Cella sacra — *via a S. Sebaſtiano.*

LX. Cella sacra.

LXI. Cella sacra — *a Marco (?).*

LXII. Cella quadrata — *via da S. Sebaſtiano agli aquidotti.*

LXIII. Tempio quadripartito — *fuori Porta S. Pancrazio.*

LXIV. Ipogeo — *del tempio suddetto.*

LXV. Tempio e ipogeo — *giusta le due figure precedenti.*

LXVI. Ambone ottagonato.

LXVII. Pronao d'una cella.

LXVIII. Tempio quadraro — *fuori porta del Popolo.*

LXIX. Edificio circolare.

LXX. Progetto di monumento a un prelato mitrato.

LXXI. Sotterraneo ottagonato.

LXXII. }
LXXIII. } Tempio quadriprostilo.

LXXIV. Anfiteatro.

LXXV. Arco di trionfo.

LXXVI. Arco di trionfo — *tra Firenze e Pisa.*

LXXVII. Porta Maggiore.

LXXVIII. Arco di trionfo — *(studio ?).*

LXXIX. Arco di Costantino.

LXXX. Arco di Tito.

Bramantis, Pictoris et Architecti
Mirabile Studium. Dono datum ab
Ingegnierio Richino. Comiti Vitalio Archinto.
Anno Verbis Salutis . 1660

TAVOLA I.

AULA TEMPLARE A DUE PIANI.

In alto, veduta sciografica in prospettiva; fotto, la corrispondente icnografia del doppio piano.

La parte fuperiore mostrasi aperta a finestre rettangolari e adorna di nicchie che si alternano circolari e quadrate. La fezione cade nel traverfo M, b A del disegno icnografico.

Da tuttocciò viene alla parte inferiore l'aspetto di cripta disposta a lunghi corritoi archeggiati, con aperture ad arco pel traverso e nicchie semicircolari nel giro delle pareti.

Non vi fono ben chiari gl'ingressi se sopra o sotto, o se, come pur fembra, per entrambi i piani. Così, manca qualunque indizio di fcala tra i due piani.

La parte meno ombrata nella icnografia, dovrebbe tenersi per la parte inferiore: quella più ombrata, per la fuperiore, la quale tiene forma di aula.

Nella parete di fronte dell'aula è scritto al baffo sotto le nicchie la parola: « Marcio » d'ignota significazione per sè steffa, quando non piaceffe attribuirle un riferimento alla divinità pagana di Marte siccome al titolare del luogo.



A
P
C
A

TAVOLA II.

TEMPIO QUADRATO CON PERISTILO.

Ne abbiamo davanti il piano icnografico e, in piccolo ſchizzo ſeparato, il suo aspetto frontale.

Dal primo appare esso consiſtere d'un edificio quadrato con doppio giro di colonne; l'uno entro il recinto, l'altro all'intorno e fuori delle sue mura. Vi è indicato in canne 5 la miſura del lato di coſtruzione, e in palmi 4 $^{1}/_{2}$ il diametro delle colonne. In alto, al deſtro lato, il piccolo ſchizzo di elevazione dell'edificio dimoſtra, non che la sua fronte principale, ma eſſere deſſo a due piani, terminato in alto da frontispizio triangolare, e come sianvi collocate e quale ufficio tengano le colonne al suo eſteriore.

In alto leggesi la seguente scritta:

« Queſto tempio sie (*si è*) chorinte (*d'ordine corinzio*) Lo quale ali cholone (*ha* « *le colonne*) da fora (*di fuori*) chome tuede (*come tu vedi*) li quale cholone (*le quali* « *colonne*) saruiueno (*servivano*) p̲ finire fuxe fighure (*per finire sopra colle figure*) « enometendo (*e non mettendo*) noma[1] (*soltanto che*) la prima cholonato (*il primo* « *colonnato*) Lo muro fuecenito (*il muro sopraccennato*) poie (*poi è*) a ſchalone (*a* « *scaglioni*) intendo de fora (*di fuori*) p̲che intra cerete (*perchè in fra certe*) fi- « ghure e feneſtre[2] (*figure e finestre*) elo̅ qualo tempio elongo (*è longo*) a la linia, « F. p̲ fine la linia, d. chane (*canne*) n.° 5 Li cholone fono p.ª (*palmi*) 4 $^{1}/_{2}$ fono « de fora de la linia. f ouero (*ovvero*) di palme 7 de fora neta (*netta*) tuta (*tutta*) Li « dicte (*le dette*) cholone fono teſte (*moduli*) 8 $^{2}/_{3}$ Jonicho (*di stile ionico*). »

Nella figura principale si trovano ripetute le ſtesse indicazioni di palmi e di canne. [3]

[1] *Nomà* o *domà*, per *soltanto*, è parola prettamente lombarda.

[2] *Feneſtra* corruzione dell'italiano in lombardo.

[3] La canna romana, per l'architettura, componeſi di 10 palmi architettonici, ed equivale a metri 2, 234: il palmo riſponde, pertanto, a metri 0, 2234. — Queſto vuol eſſere detto una volta per tutte le miſure del preſente libro, nel quale, evidentemente, si ebbero per modulo le miſure vigenti a Roma al principio del ſecolo XVI e durate ſino ai noſtri tempi.

Questo tempio ste chovuento Lequale gli cholonne defora chomo tucde
Li quale cholonne seruisseno p finire sue figure e mettendo
nome La primo cholonato Lo niro secenisto pore scholonne in tendo per
defora pche meta. lavora fighura efenestre elo quale tempio
elongho a la Linia. F. p fine la linia. d. chana ij. 5. Lichollonne sono p 4 ½
sono defora de la Linia. f ouero. d. palme. 7. defora meta
tuta lidicte cholonne sono teste 8 ⅔ Joniche



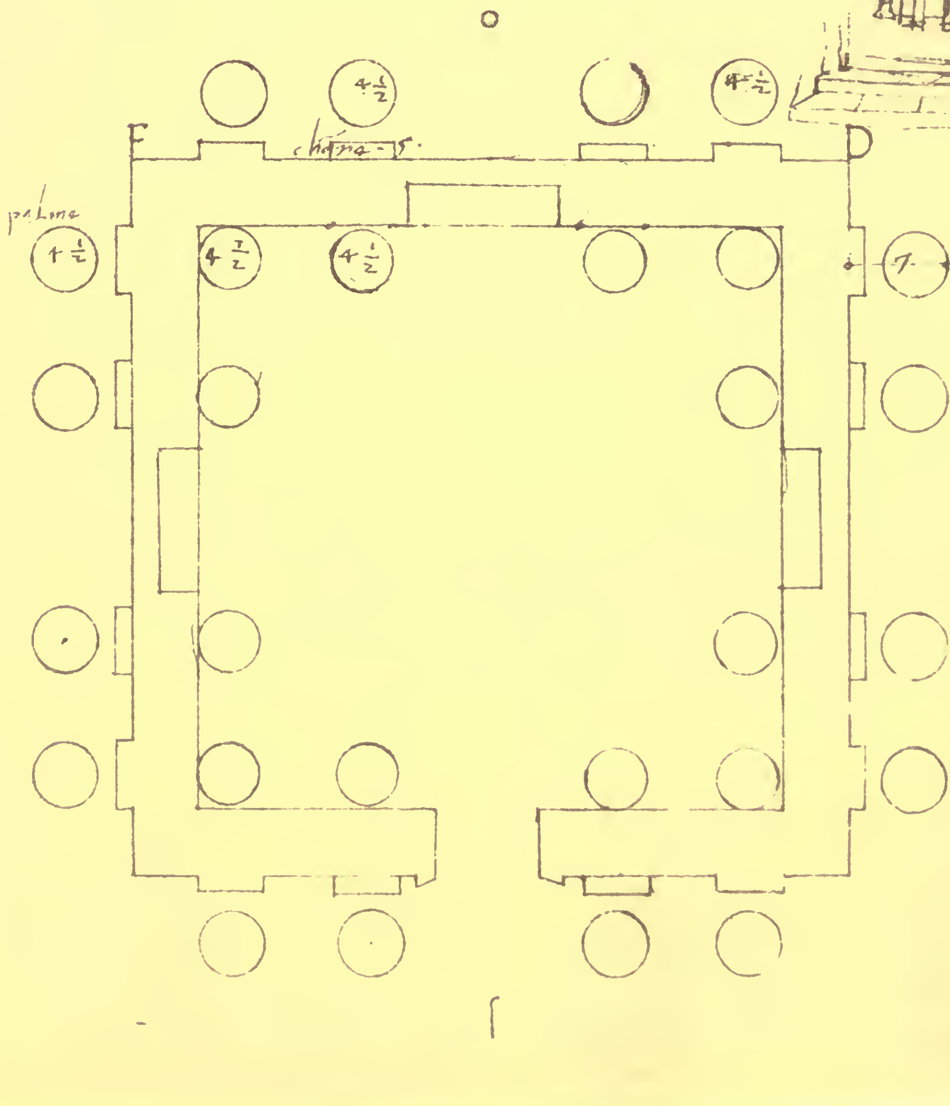


TAVOLA III.

EDICOLA SEPOLCRALE.

Sebbene dall'artiſta sia detta una ſepoltura, l'aspetto che, qui, s'affaccia è quello d'un piccolo delubro, o, come oggi si direbbe, d'una cappellina, dedicata a qualche divinità del paganeſimo.

La figura non ci preſenta altro che l'aspetto prospettico della sua fronte, ſemplice cella *in antis*, coperta da una vôlta ad arco ſcemo, e sopra di queſta, un frontispizio che gira, ſcemo del pari, ma fuori di centro colla vôlta.

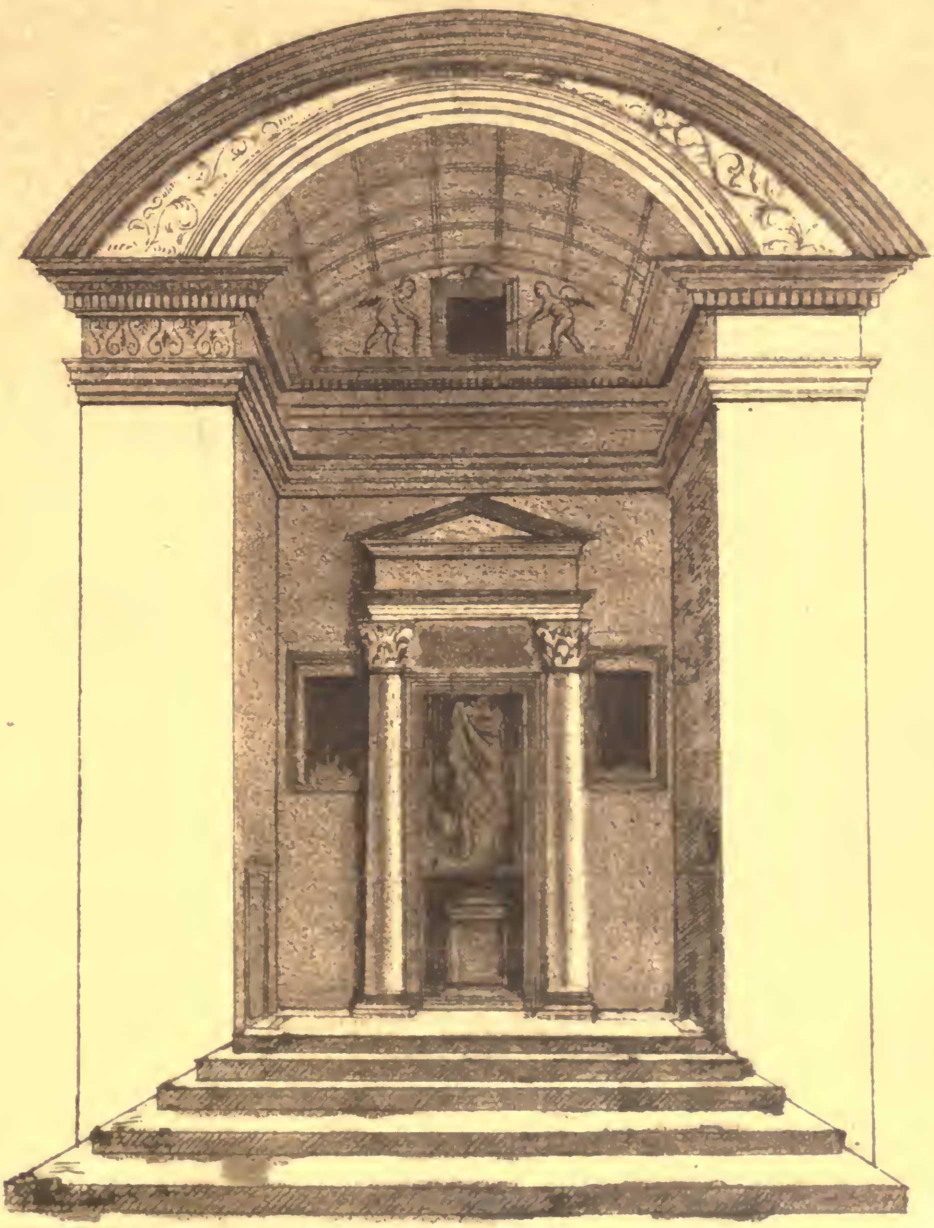
Nel fondo del piccolo delubro, da una ſtretta porticina, travedeſi la ſtatua del nume con un'ara davanti.

Sul disegno, la seguente scritta:

« Queſta ſepoltura, sie (*si è*) poxo (*poso*[1]) la preſentatione che (*che è*) S. Sebaſtiano ladoue chorre (*corre*) quela aqua achanto a queli tripilaſtre (*a que' tre pilastri*) la quale (*la quale è*) largha p.ª (*palmi*) 24 p̲ (*per*) onialado (*ogni lato*) enalcto (*e in alto*) p.ª 3 6 p̲ fina a la porta de fronte ſpatio de lina (*linea*) a p fine b Corita (*di stilo Corinzio*). »

[1] *Poso* per dietro, dal *post* latino, è altra parola lombarda.

Questa sepultura. sia posta la presentatione che
s sabastiano Ladone chorre, quela aqua achanto
aquele tripilastre loquale largha p. 2 4 p omgla do
e m.leto p 3 6 p fina ala ponta de frontespitio da lme
Comm
c d



d

TAVOLA IV.

EDICOLA SEPOLCRALE.

L'aſpetto frontale in proſpettiva di queſt'edicola ha il suo perfetto riſcontro col ſottopiano icnografico. Eſſa moſtraſi sul davanti tutta aperta, a forma di arco a piano ſeſto, tenuto in mezzo, agli angoli da due colonne d'ordine corinzio.

Dalla ſezione icnografica apprendiamo che l'edicola era quadrata, e che gli angoli poſteriori erano rinſerrati da colonne eguali a quelle offerte dalla fronte.

Nello interno, allo sfondo, è viſibile una lapide centrale fiancheggiata da due fineſtre. Nelle pareti laterali non ſono indicate le nicchie apparenti dalla pianta.

La vôlta è a botte e compartita in lacunari quadrati.

A ſiniſtra, in alto, la seguente leggenda:

« Queſta ſepultura pocho tempo [1] fu facta ad onore de Apolo ga he [2] (*la è*) ſuxa
« (*sopra*) la ſtrada de andare a palobara (*Palombara* [3]) de mano dita de lo teuero
« (*del Tevere*) de lo quale elargo (*è largo*) p.ª 10 equadro al alto p.ª 2. 8. de a p̲ fina [4]
« a b. [5] Corinto (*Corinzio*).

[1] Dovrebbe intendersi: da *poco tempo scoperta.*

[2] *Ga he* per *la è*, volgariſmo lombardo.

[3] *Palombara*, villaggio all' est di Roma un 30 chil. nei monti dell' Aricia.

[4] *Fina*, invece di *fino*, deſinenza lombarda.

[5] Queſte ultime misure e i punti della figura cui si riferiſcono riescono inesplicabili, fors' anche per la mancanza della parte ſuperiore di essa.

questa sepultura
pocho tempo fu facta
[illegible] apolo
[illegible] Suppiglia [illegible]
da [illegible] a palo
bara de mana dirta
[illegible]
quale [illegible]
equadra [illegible] p.28
de [illegible] finaa. 6.
Corint

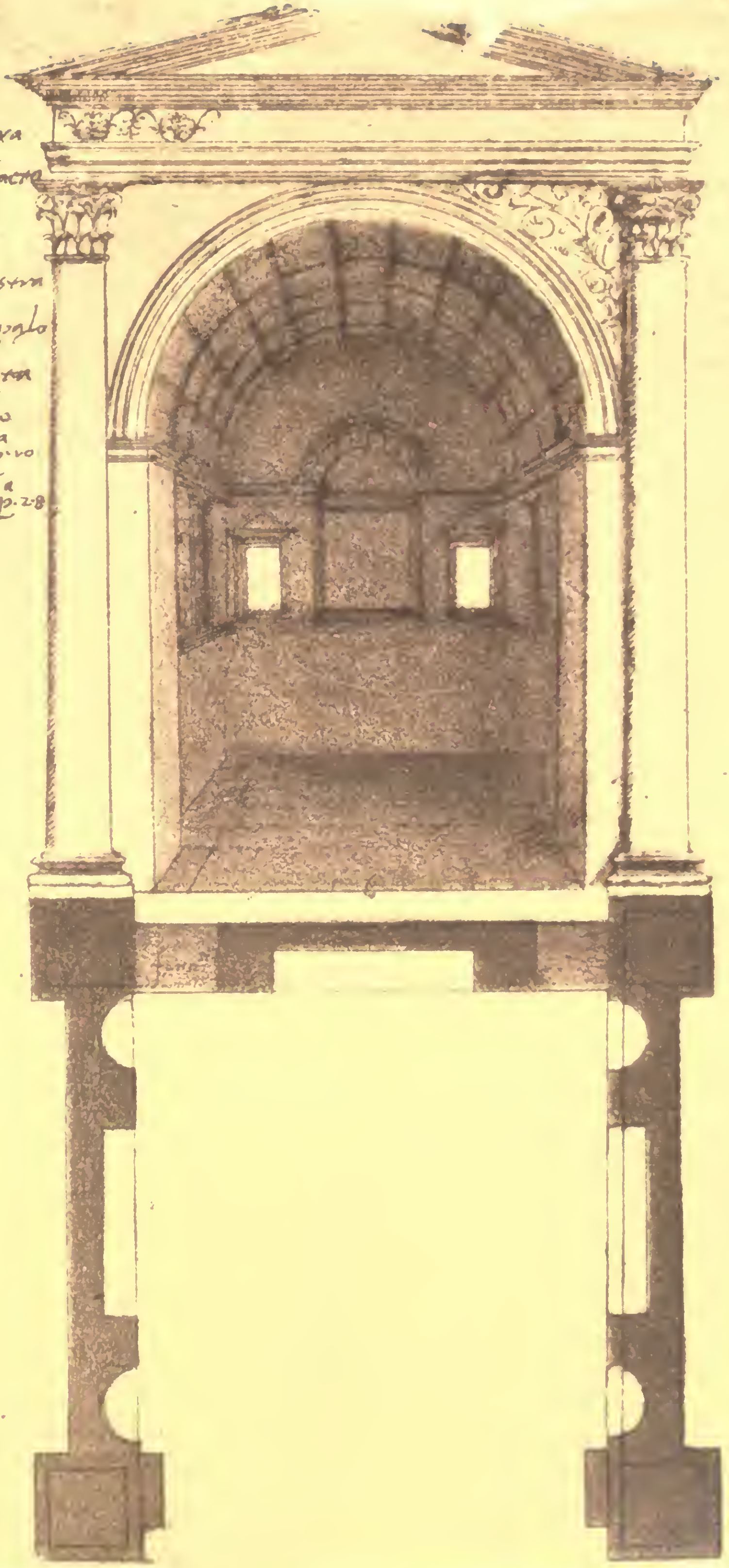


TAVOLA V.

CELLA SACRA TETRASTILA.

Semplice piano icnografico d'una cella, anzichè tempio, dedicata a qualche pagana divinità.

Eſſa tiene davanti un proſtilo di quattro colonne, cui riſpondono, in egual numero, quelle impoſtate nel muro della cella. La forma icnografica generale è quella d'un rettangolo, e va adorna di nicchie così dentro della cella come ſulla fronte interna del pronao.

Vi si ha superiormente scritto:

« Queſto ſie (*si è*) un tempio che (*che è*) a Santo Sebaſtiano. lo qualo eamano
« (*è a mano*) feneſtra[1] ſuxo uno poge (*sopra un poggio*) ea (*e ha*) voltato la facia in
« verſo elevanto ete (*ed è*) chañe 5 palme ſey (6) largo chañe 4 in tendo lo fon-
« damento che (*che è*) ſoto terra (*sotterra*) chomo tu poieudere (*puoi vedere*) deſe-
« nacto (*disegnato*) eombrato (*è ombrato*) de neghro (*di nero*) chañe 5 e palme 3 CHo
« (*con*) loporteghale. etuo (*e voglio*) anchora diremo dilimeſure (*delle misure*) deli cholone
« li quale ſono Goroſe (*grosse*) palme 3 Lo muro che (*che è*) a lafacada (*verso la facciata*)
« ſi è ghroſo (*grosso*) palme 6 p che (*perchè*) eladentro (*evvi là entro*) liſchara[2] (*la scala*)
« di palme 2 chomo ſenia (*segna*) la feghura de mãe mancha (*mano manca*) eſumela
« (*e simile*) era de mandrita (*mano dectra*) li mure dalibande (*ai lati*) erano palme
« 4 quelo de teſta ſiera palme 3 ½ p. licholone che ereno tolto (*tolte*) de fora de
« lagorſeza (*della grossezza*) Lo dito tempio era alato (*per lato*) chane 6 e palme 1
« ſenca (*senza*) li ſchaline[3] (*i gradini*) che erano 3 alty p.ª 4. Li cholone ſereno (*erano*)
« teſte n.º 7. intende (*intendi*) chorintie (*d'ordine corinzio*). »

[1] *Seneſtra*, per *siniſtra*, è volgarismo lombardo.

[2] *Schara* o *ſcara*, per *scala*, è parola prettamente lombarda.

[3] *Scalino*, per *gradino*, è ancora un' altra parola lombarda.

Quesito · sie · iltempio chea santo · sabastiano · Loquelo · eamano · semsera ·
sufo · una · poga · ed uoltato · Lafaza · in uerso · elenanto · etel · chane · 5 · epalme
sei · Largho · chane · 4 · in tendo · Lofondameto · chesoto · tera · chomo · tu pouede
ui · desenacto · combrato · deneghro · dapoioie · efaretira · chomo tu nostro Lafeghura
biancha quelo Aresta dapoie · elongho chane · 5 · epalme · 3 · ... · ...
CHO Loportechale · etuo anchora · diremo · dilemesure · delichololone · Liquale sono
Grose · palme · 3 · Lomuro che alafacada · sie ghroso · palme · 6 · perche dadreto
Lischara depalme · 2 · chomo seria Lafeghura de mane mancha · esimiela ·
era · de · mandrita · Limure · dalibande · ereno · palme · 4 · quelo da testa
siera palme · 3 · ½ · p Licholone cheereno tutto defora de Laghorsega Lodreto
tempo era stato chane · 6 · epalme · 1 · senca Lischaline che ereno 3 alty · p · 4 ·
Licholone sereno teste · 7 · intende chorintie

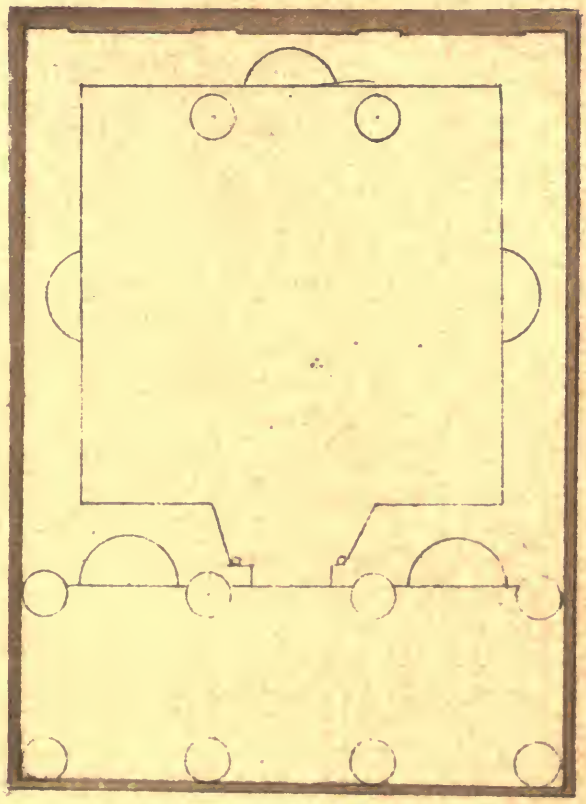


TAVOLA VI.

FONDAMENTO

A BASE CIRCOLARE RADIATA.

Non saprebbesi ravvisare in questo piano icnografico altro, secondo la parola dell'artista, che delle fondamenta di un edificio, però di ben incerta destinazione, poichè non siamo riusciti a riscontrarne esempio negli avanzi vetusti dell'architettura romana, nè sapremmo trovare argomento ad alcuna ipotesi. Superiormente, vi sta scritto:

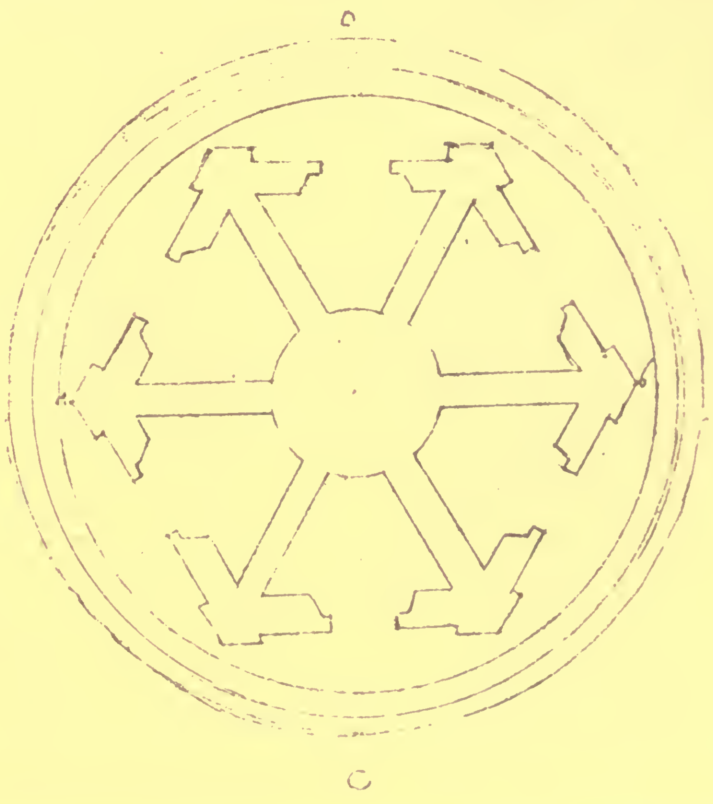
« Questo fondame (*fondamento*) epintato (*e pianta*) era suxe la strata vetia (*vec-*
« *chia*) che andava a Marino in suxe (*sopra*) le tinude (*i latifondi*) de lo reueren-
« disimo Gardenale de S. Petro in vinchula[1] de lo quale arouinaveno (*il quale veniva*
« *messo a rovina*) per levare li prede ghamati (*chiamate*) peprino (*peperino*) donde
« setroaue (*ove trovavasi*) la feghura che staseva[2] suxo in pede (*che stava su in piedi*)
« chomo apare aretrate (*di retro?*) La quale feghura era a la simelitudena (*somi-*
« *gliante*) de Apolo chō (*con*) l'archo etera ghanda (*ed era grande*) pame (*palmi*) 18
« e lo pedestalo che tuuede (*tu vedi*) era alto palme[3] 9 ½ euueua (*e aveva*) dentro
« intaiato (*intagliato*) quatre feghure de baso areleuo (*di bassorilievo*) ghande (*grandi*)
« delonatura (*al naturale*) chora trovaremo alotempio (*al tempio*) che (*che è*) largo
« chane 3 palmo 9 dal una ponta delaghula (*dell' angolo*) diametro alatra (*all' altra*)
« ouseniata (*ov'è segnato*) A. b ellera (*la era*) alto p̲ (*per*) fina solocoqulo (*sull'oculo*)
« chane 5 epalme 4 sencali (*senza li*) ghradi (*gradini*) due cheereno (*ch'erano*) palme 3. »

[1] Il Cardinale di S. Pietro in Vincoli, al principio del secolo XVI, era Giuliano della Rovere, poi Giulio II: egli ebbe questo titolo, come Cardinale, il dicembre 1471, e lo conservò fino al 1° novembre 1503, giorno in cui venne proclamato Papa. Questa circostanza è il migliore argomento per determinare l'epoca in cui il Bramantino trovavasi a Roma, e furono da lui raccolti i presenti disegni.

[2] *Staseva*, per *stava*, è pretto lombardismo del volgo.

[3] Il numero 8 che vedesi nella tavola fotografica viene qui ommesso, per essere nel testo abraso, nè venne reso visibile che dall' azione fotografica.

Questo fondame e spuntato era suvela strata mattia
che andava a marino insuxe le timude delo Reverendisimo
Gardenale de S. petro in vinchula delo quale avevamanzno
p. levare li prede ghiamati peperino donde se trovae la feghura
che stasera i suxe in pede chomo apare avevata laquale
feghura era dela simetrendena de apolo cho larcho e teza ghranda
palme 18 e sopra lo pie destalo che tenede era alto palme 5 e ½ e nuvera
dentro intaiato quatre feghure debaso avelano ghanda delo martiro
chorati tronaremo alo tempio che largho chana 3 palmo 9
dala una porta dela ghula p diametro ala tra ousemata A . 6 .
e lla era alto p. fina solo co questo chane 5 e palme 4 se andati
ghradi date che erano palme 3



C

TAVOLA VII.

EDICOLA SACRA.

Profpetto ortografico e corrifpondente piano icnografico di un'edicola, o cella quadrata chiusa in alto da una cornice architravata, di ftile jonico, — forse meglio che dorico, come accenna l'artifta — e da un frontifpizio triangolare.

Dall'unica porta, conneffa ad una fineftra fuperiore ed entrambe aperte, si travede il simulacro del nume, davanti al quale sorge un'ara quadrata, pofta nel centro dell'edicola, come meglio appare dalla pianta.

In alto, a deftra, sta scritto dall'artifta:

« A chanto (*accanto*) alamarana (*alla Marana*[1]) fuxe (*su*) la ftrata equadra (*è* « *quadrata*) e *p.ª* (*palmi*) 18 da a. p fine[2]... doricho. »

[1] Piccolo fiume tributario del Tevere che fcende a sud-est di Roma.

[2] La lacuna è anche nel tefto originale per la sdruscitura del foglio; può fupporsi che seguisse: a b, come è suggerito dalla figura.

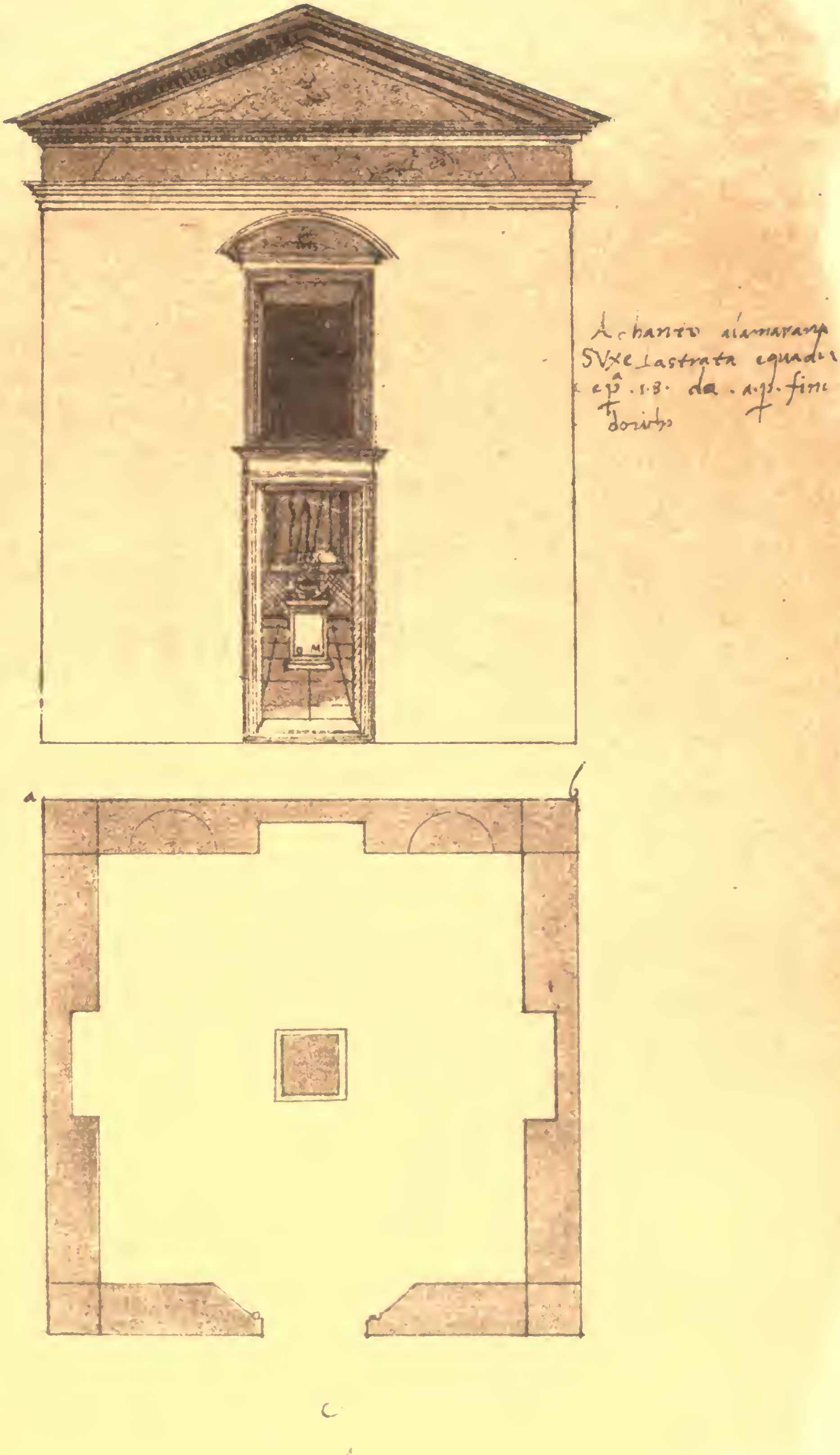

A chanto iamarana
SVxe lastrata equadri
e p̂ .13. da .a.g.fine
dorithe
a
b
c
A

TAVOLA VIII.

VESTIBOLO.

L'idea suggerita da quefto incompleto piano icnografico, farebbe quella di un doppio veftibolo; l'uno è aperto da due lati foltanto, l'altro chiuso a modo di paffaggio per adito ad un maggiore fpazio interno.

La mancanza di fcrittura alcuna non ci permette di definirlo diverfamente; nè a cotefta mancanza vedefi fupplito dalla tavola feguente, dove la mancanza è inversa, cioè: v'ha un tefto fenza la figura.

Non si può difconofcere, però, che le linee della prefente icnografia abbiano qualche relazione colla parte fuperiore di quella alla tavola XXXVIII, quafi fteffero a rifcontro dei capi oppofti d'una vafta fala quadrata o rettangolare.

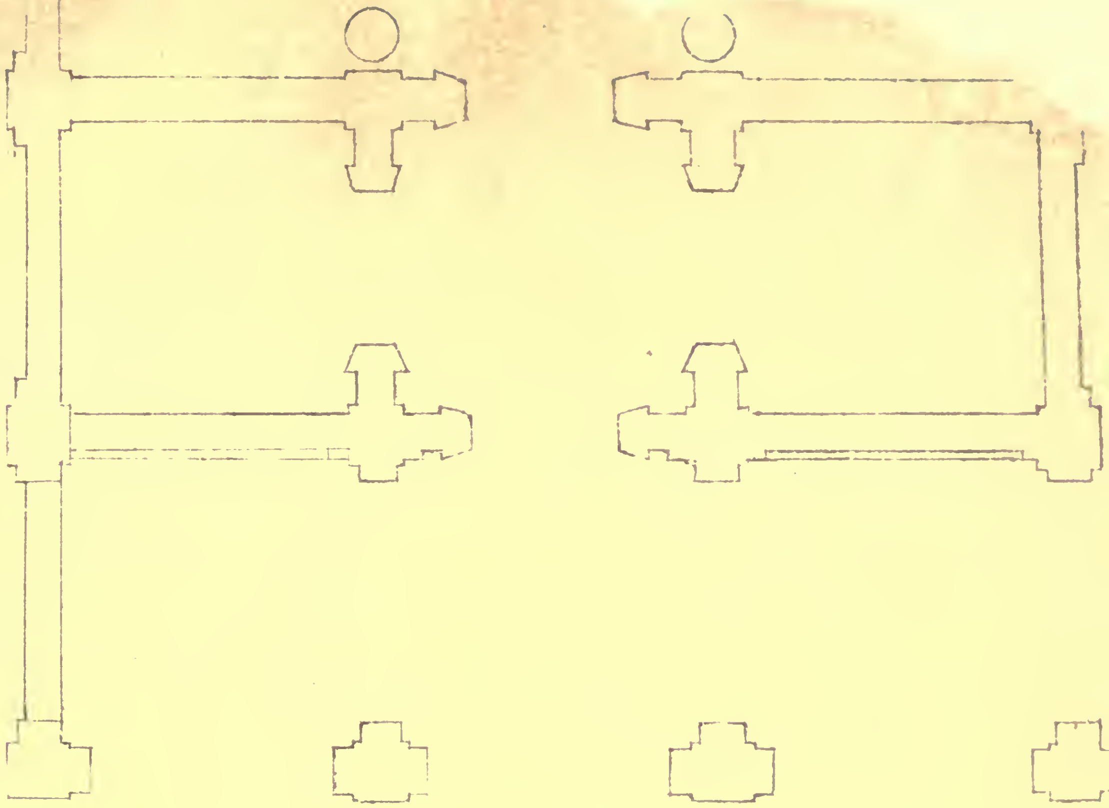


TAVOLA IX.

TEMPIO.

Mettiamo, a titolo di queſta tavola ſenza diſegno, la qualificazione data dall'artiſta, limitandoci di riferirne il teſto ſcritto, nel quale non si ſaprebbe trovare relazione alcuna colla figura precedente, come già per essa fu notato.

« . . . empio (*Lo tempio*) che qui ſoto siera (*sotto era*) dala (*di là, oltre*) de ſanto
« paulo adre[1] (*addietro, lungo*) alofiumo innuna vina (*in una vigna*) de lo qualo
« tepio (*tempio*) emolto (*è molto*) arouinato (*rovinato*) ma pure me pare moltobelo
« (*molto bello*) e de ſopra de quela ſala che aueua quele cholone tonde ſeuoltava (*si*
« *voltavano*) quatre arche (*quattro archi*) in mezo tondo (*semicircolari*) dauna an-
« ghula elatra (*da un angolo all'altro*) in ſuxe le chornis[2] (*cornice*) de la demoſtra-
« cione de lo piano diqua edila (*questa edicola?*) e de ſopra de quele arche ghera
« (*c' era*) uno tiborio chō (*con*) certe ſchale mote (*molto*) fantasghe (*fantastiche*)
« li quale nono fate ſeghura (*delle quali non ho fatto la figura*). »

Dal teſto si dovrebbe credere che qui la figura non mancasse; ma come e quando essa venne tolta non è dato comprendere.

[1] *Adrè*, o più propriamente, *adrée*, per *lunghesso*, parola lombarda.

[2] *Cornis*, per *cornice*, ne è la contrazione verbale del volgo lombardo.

unpno che quifoto siera dala dasanto paulo
dre alofiumo innuna uina delo qualo tegno emolto
arouinato ma pure meparo molto belo ede sopra le quela
fala che aueua quele cholone tonde. seuoltaua quatro
arche in mezotondo danna anghula chatra in supre lochoomis
de La damostracione delo piano digna edela edesopra le
quele arche ghera unotiborio chô certe schale mote fanda
ghe Liquale nono fate feghura

TAVOLA X.

CELLA SEPOLCRALE.

Consifte d'un femplice pseudo-tetraftilo con ricca trabeazione, foſtenuta da pilaftri fenza verun frontone.

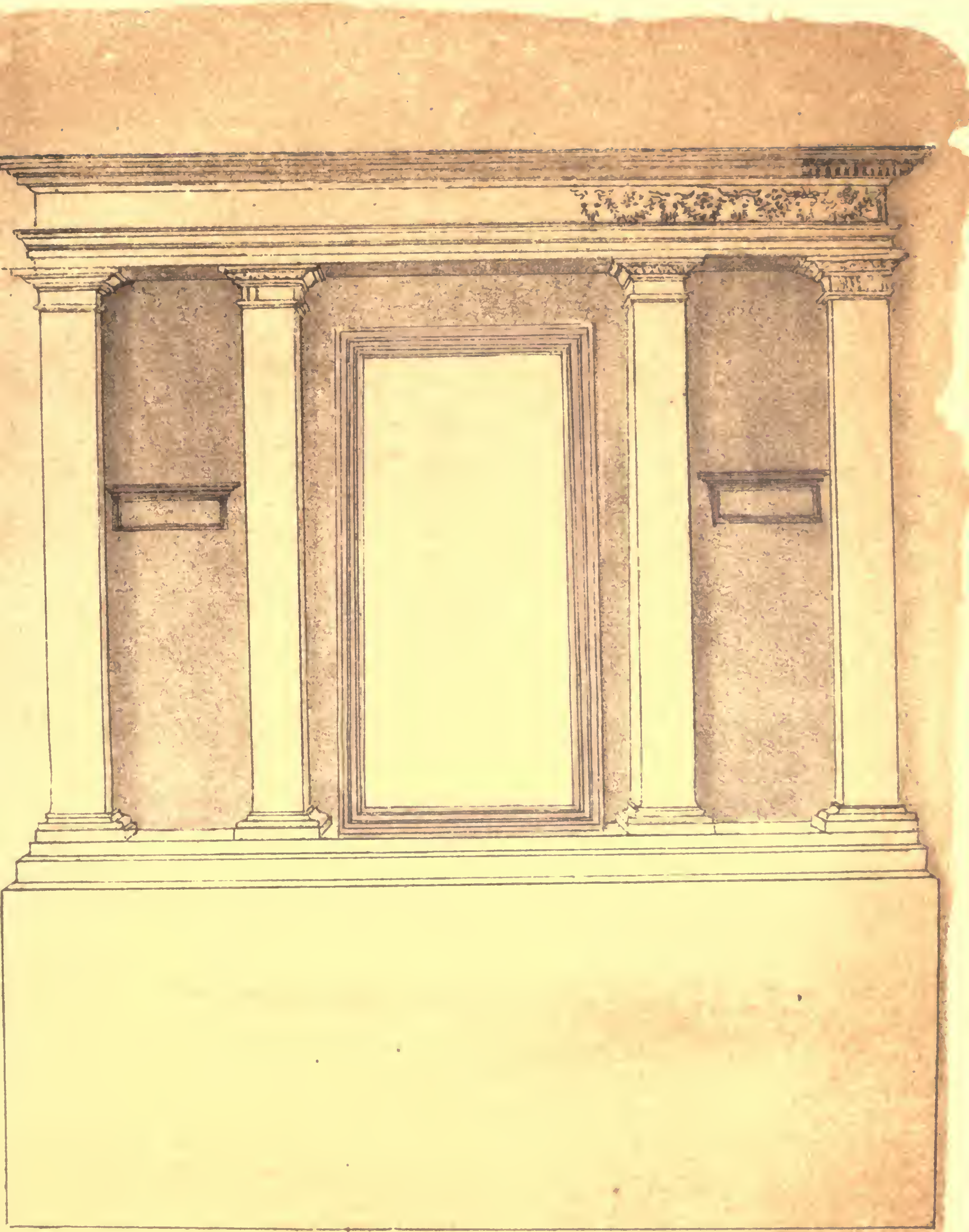
Lo ftile di quefta trabeazione e dei capitelli dei pilaftri richiederebbe d'effere detto dorico, quale lo si rifcontra nella decadenza romana, anzichè tofcanico, o etrusco, come fembra definirlo l'artifta. Il proftilo forge fopra un alto ftilobate, e due lapidine, o cartelle longitudinali, si notano negli interpilaftri laterali.

Il difegno prefenta il folo afpetto profpettico della fronte.

Sotto allo ftilobate leggesi:

« A olomagielo de chorbi [1] felpultura tofchanido (*d'ordine toscano*). »

[1] Nessuna interpretazione osiamo offrire circa la parola *Omagielo* ovvero *Magielo*, e l'altra di *Chorbi*, che pare vogliano riferirsi alla situazione topografica del monumento.



A Lomagielo dachorlee. sotpultava toschonido.

TAVOLA XI.

SALA BALNEARIA.

Presentiamo come sala da bagni, forse un tepidario, questo edificio isolato, esagonale, od ottagonale che sia, in considerazione del modo suo di costruzione. La luce più che dalle porte, delle quali sembra avervene una per faccia, scende dall'alto del tetto, accomodato a piramide tronca di tanti lati quante sono le faccie delle pareti. Sul vertice, un corpo cilindrico, turrito, si aggiungerebbe per modo da reputarlo uno speciale ventilatore, se non lo facesse dubitare il fatto che, nell'originale, si vede leggiermente segnato alla matita una statua nuda che, dallo stile del segno, può aversi di mano dello stesso Bramantino.

Questo solo desumiamo dall'unito disegno che ne dà altro che l'aspetto esteriore ed in forma prospettica. L'edificio sugli angoli è sostenuto da pilastri ripiegati del pari. Lo stile ne è il composito dell'ultimo periodo dell'arte romana, e si mostra non che ricco, sovrabbondante di porte, di nicchie in forme diverse, e ancor più, di membrature e di ornamenti.

Scrittura nessuna che ci guidi a migliori apprezzamenti.

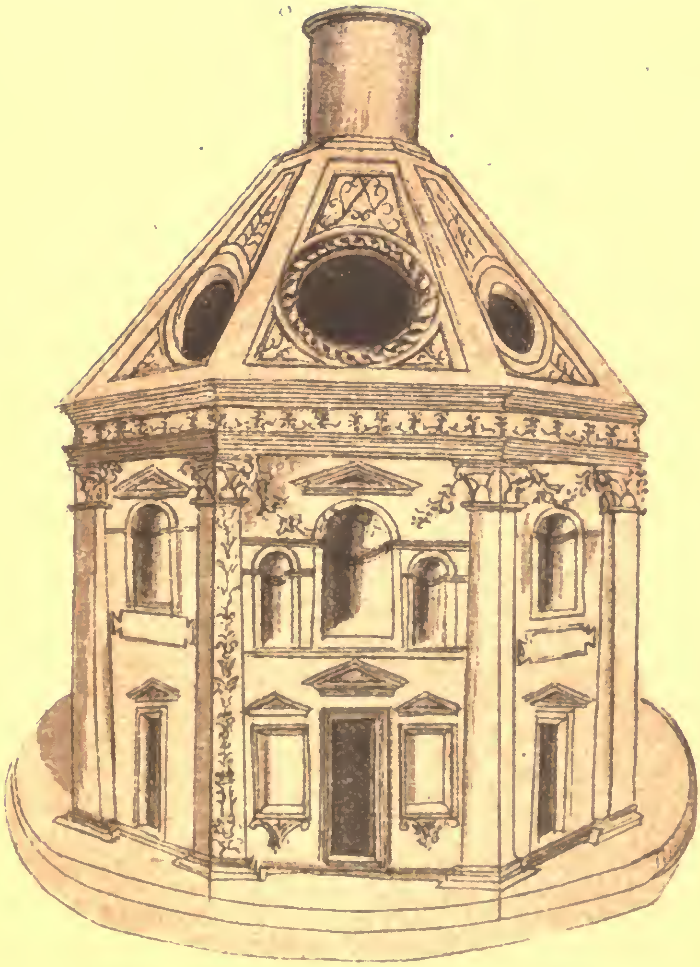


TAVOLA XII.

BASILICA.

Meglio d'un tempio ci dà queſto disegno prospettico l'aspetto di una baſilica. Tiene sulla fronte un proſtilo tetraſtilo corinzio. Ha due ordini, e sul centro s'appoggia un frontispizio con timpano angolare, indizio delle inclinazioni del tetto. La scarsa luce all'interno dovrebbe venire, a quanto sembra, dalla porta e dalle fineſtre. Nulla ripugna a credere che il coperto foſſe ipetrale.

Più che opera antica, e ad ogni modo, della decadenza romana, si potrebbe deſſa credere coſtruzione moderna, a servizio di chiesa criſtiana, condotta secondo un vetuſto modello.

Nell'originale, la parte anteriore del disegno che comprende l'intero pronao colla fineſtrella, vedeſi delineato sopra un frammento di carta appiccicata alla parte poſteriore.

Neſſuna scrittura esplicativa.



TAVOLA XIII.

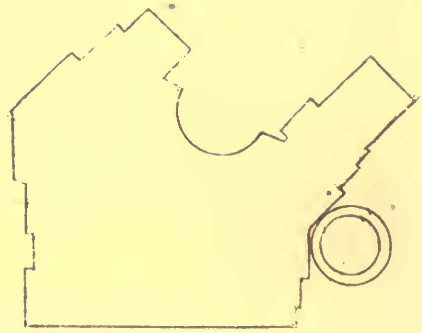
GRANDE AULA CIRCOLARE.

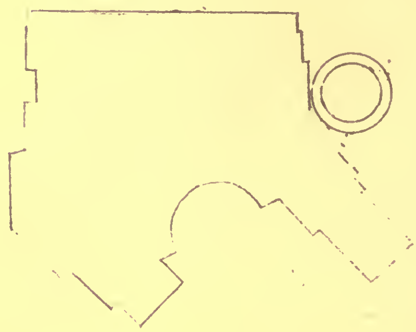
In mancanza di scritto che ci illumini, e riguardandone la bizzarra coſtruzione, saremmo indotti di chiamar sala tribunizia o tribunale l'edificio, del quale vedeſi l'icnografia nel contrappoſto disegno.

Ciò che ce lo fa pensare tale, è l'abbondanza delle porte, cinque di numero, ed una più vaſta delle altre di contro all'insenamento rettangolare principale, ove sembra doveſſe sedere il giudicante. Oltre di ciò, l'interno ha due esedre laterali ed otto colonne che concorrono, colle pareti, a soſtenerne la vôlta circolare.

L'eſterno dell'edificio ſi foggia ad ottagono; ed il paſſaggio dal circolo all'ottagono è coſtituito da poderoſi pieretti a contrafforto della coſtruzione, con ripetuti risalti angoloſi in cui s'interpongono nicchie e piani a ribaſſamento rettangolare.









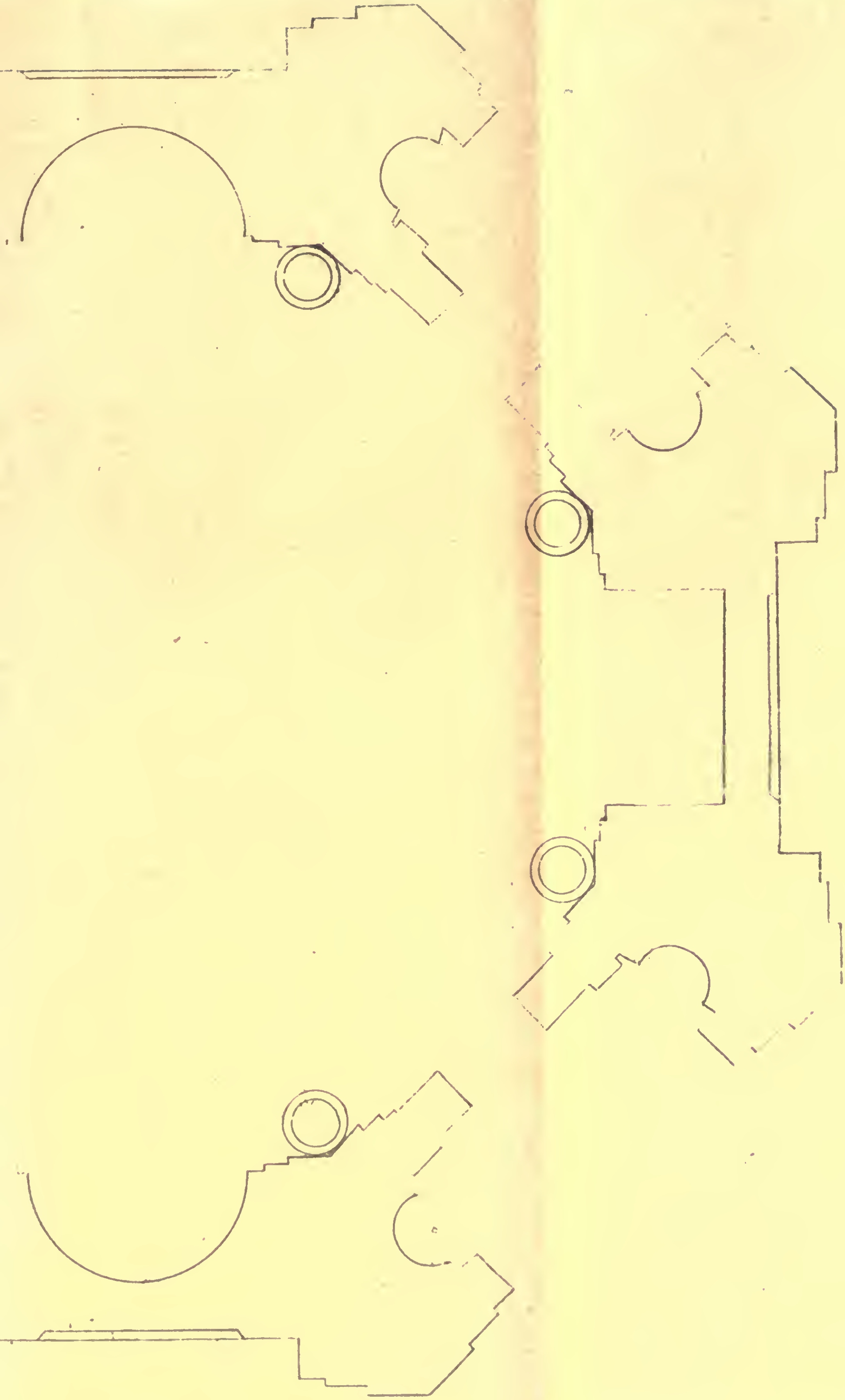


TAVOLA XIV.

EDICOLA SACRA.

Non è poſſibile dubitare della ſignificanza di queſta cella quadrata, di cui l'artiſta ci porge l'icnografia con un segno d'ara quadra nel mezzo: la corrispondente elevazione prospettica della fronte, nel cui fondo travedeſi la ſtatua della divinità lo conferma ancor più.

La fronte ha due pilaſtri d'ordine corinzio in angolo, a modo di ante, e termina, al solito, con un frontispizio architravato e un timpano acuminato ad angolo ottuso.

La luce all'interno sembra venire unicamente dalla porta; sull'alto della quale, in un ampio cartello con frontispizio triangolare, ſta scritto ROMA.

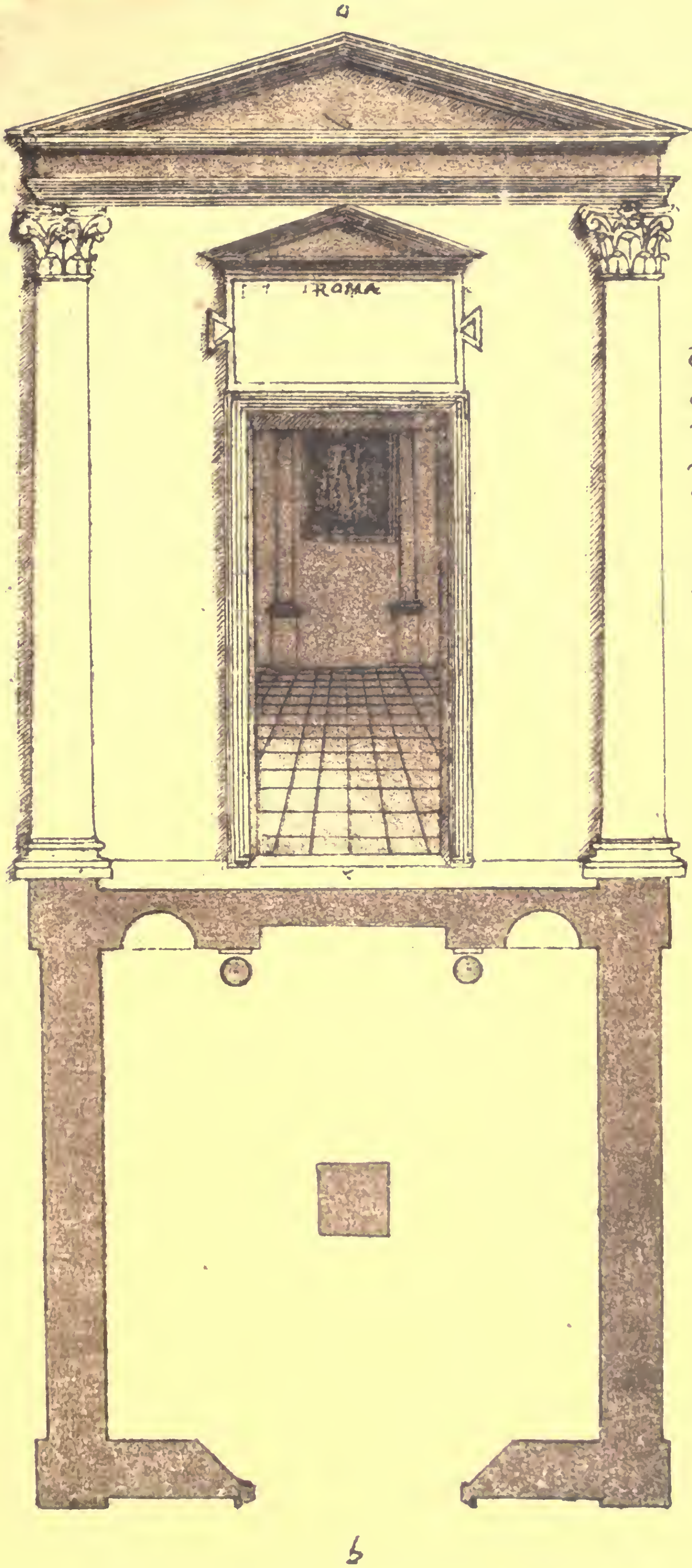
A deſtra della figura ortografica, leggonſi le ſeguenti parole:

« Queſto ſie (*si è*) achante di aquadute (*accanto dell' acquedotto*) a la marana [1] « equadracto (*è quadrato*) erioſtilo [2] (*era lo stilo*) chorrinte (*corinzio*) ebraca (*è braccia*) ouero (*ovvero*) channe. 2. fone p.ª 20. alto p.ª 21 3/4 da linia (*dallalinea A*) p (*per*) fina alina (*alla linea* [3]) b. »

[1] Circa quest'acqua veggasi la tavola VII.

[2] Questa lettera che trovasi sul lembo del foglio è molto logora, senz'essere invisibile.

[3] Intendi con tali misure la linea dalla soglia della porta al piano superiore della trabeazione.



Questo fu achanto
di aquadutto alanna
Banta equadra^cto^ prosso
La chornicie
chra onura chassne 2.
sono p^a^ 20
alto p^a^ 21 3/4 da
Lima p fina alina 6

TAVOLA XV.

TEMPIO.

La mancanza d'ogni scrittura, che qui ſi nota, e l'eſiſtenza d'un'ara nel seno centrale di queſto complicato edificio ci dà animo a chiamarlo un tempio. La ſua icnografia ce lo dimoſtra coſtituito in tre parti chiaramente diſtinte.

Le prime due parti, evidentemente conneſſe, porgono l'indizio d'una cella ſacra ad una o più divinità, preceduta da un pronao però diverſo, per dispoſizione, da ſimile membratura del tempio greco.

Queſto tiene l'aspetto primo d'un pronao in antis, ſenonchè le colonne intermedie alle ante, s'arretrano a fiancheggiare la porta.

Il tempio è una cella perfettamente quadrata: un emicilio di 3 palmi s'apre nel mezzo di ciaſcuna parete, fatta eccezione del lato donde ſi ha la porta: è larga queſta palmi 3 $^1/_2$. I tre emicili risultanti ſi moſtrano, al pari della porta, racchiuſi entro un intercollonnio ſtaccato dalla parete: la sua dispoſizione planimetrica disegna un ottagono. Nel mezzo è indicata l'eſiſtenza d'un'ara circolare sopra zoccolo quadrato.

Il terzo spazio ci sembrerebbe, in certo qual modo, l'epiſtodomo. Non moſtra paſſaggio alcuno diretto col tempio, ma lo ſi deve supporre in comunicazione con esso mediante ſcale ascoſe nel seno delle muraglie, o tramiti sotterranei aſcendenti fuori, come pare agli angoli dell'interno della cella.

La ſezione icnografica di queſt'ultimo luogo è quella d'un ottagono di cui cinque faccie ricevono un insenamento a foggia di abſidi: due, le scale, ed una che mette ad un ripoſtiglio deſtinato forse a raccogliervi i teſori da ſerbare lungi dalla viſta dei profani.

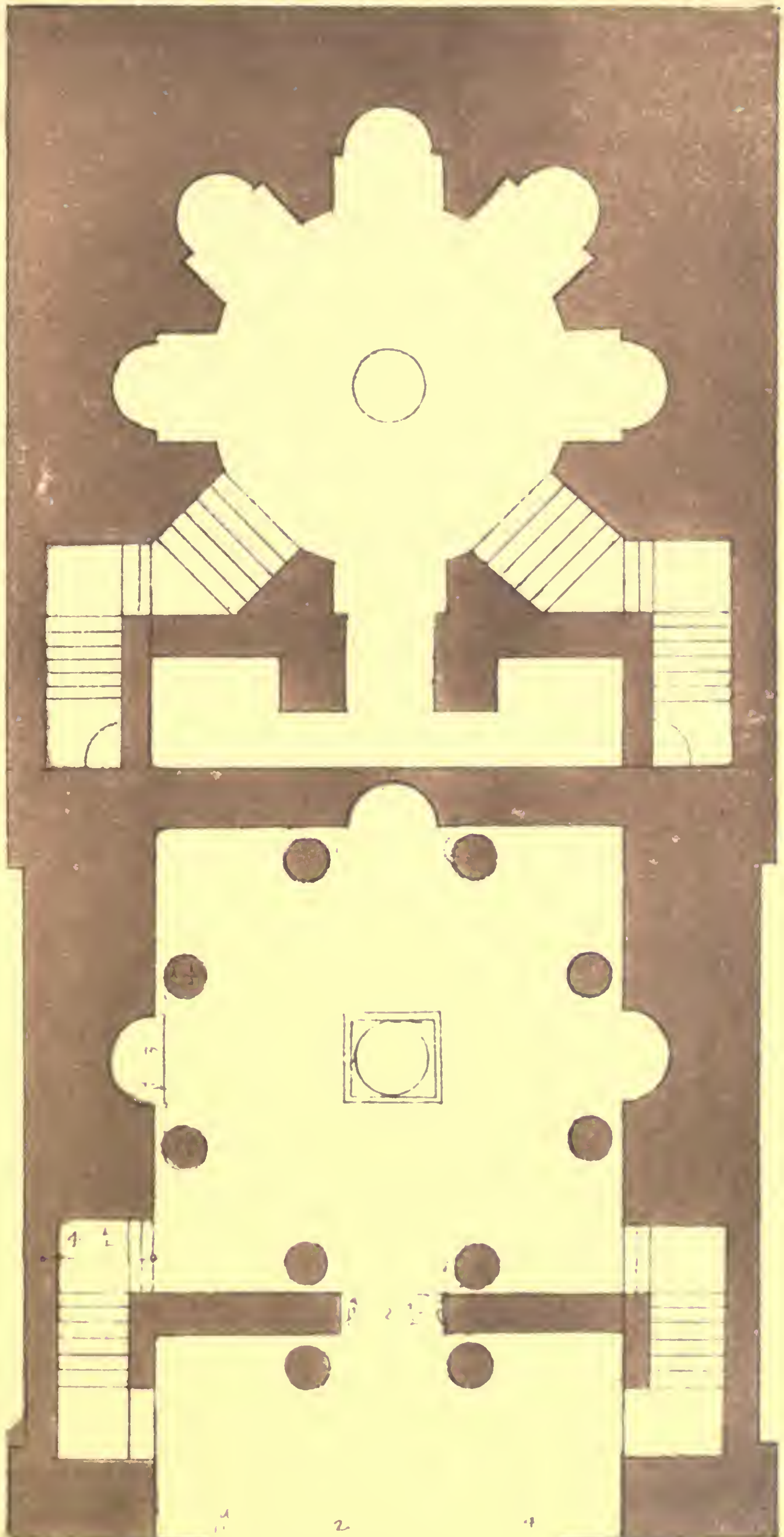


TAVOLA XVI.

TEMPIO IN FORMA BASILICALE.

Il piano icnografico di queſto edificio, che dall'artiſta viene detto tempio, benchè abbia aspetto baſilicale, lo fa supporre di due piani e praticabile superiormente per mezzo di ampie scale. Sì all'interno che all'esterno va adorno di esedre.

Ciò che ci induce ad accettare il titolo di tempio è quel corpo quadrato, poſto davanti al poſto d'onore, nel fondo dell'aula, che deveſi credere il luogo dell'ara, dalla parola « ſachrafitie » (*sacrificio*).

Superiormente alla figura trovaſi scritto quanto segue:

Queſto ſie (*si è*) de fuora de la porta magorre (*maggiore*) apesa (*appresso*) a li forme (*alle costruzioni*) che menauveno l'aqua. de lo quale era p̄ onifatia (*per ogni* « *faccia*) chañe 3 e plme 6 (*palmi 6*). [1] Li cholone ereno chorintie de tesſte 8 (*di* « *moduli 8*) et tera (*ed era*) voltato in suse dil cholonate de atece (*in su del co-* « *lonnato dell'attico*) eſerelaua (*e si levava*) in suſe la chorniſa [2] (*la cornice*) de dentro « in tele dite nice (*nelle dette nicchie*) de fora che ano (*che hanno*) li feghure dopie « luna de sopra (*l'una di sopra*) e latra de sote inōcholonato (*e l'altra di sotto in* « *un colonnato*). Lo cholonato de ſopra faraie [3] (*farebbe*) chomo te moſtra (*ti mostra*) « la forma sua. »

[1] Il cenno che qui vien fatto di colonne e di colonnati riescirebbe inesplicabile colla figura, qualora non si concedesse l'ipotesi che vi si ragiona di una parte superiore dell'edificio.

[2] Parola lombarda, già notata altrove.

[3] *Faraie*, o *farav* per *farebbe* è parola lombarda.

Questo jie defora dela porta magorm apesa alsforma che meni
Laqua de loquale era p omfatta chiara z eplme .6. Lacholor
erino chorintie dateste 8 et tera voltato in suse da chollonate
ateca esenalaua in suse lachornesa dadereto intelidete nice dafe
cheano lifighure dopia luna desopra ilatera desote inochollonato
Lochollonato desopra terae chonio te mostra lforma sua

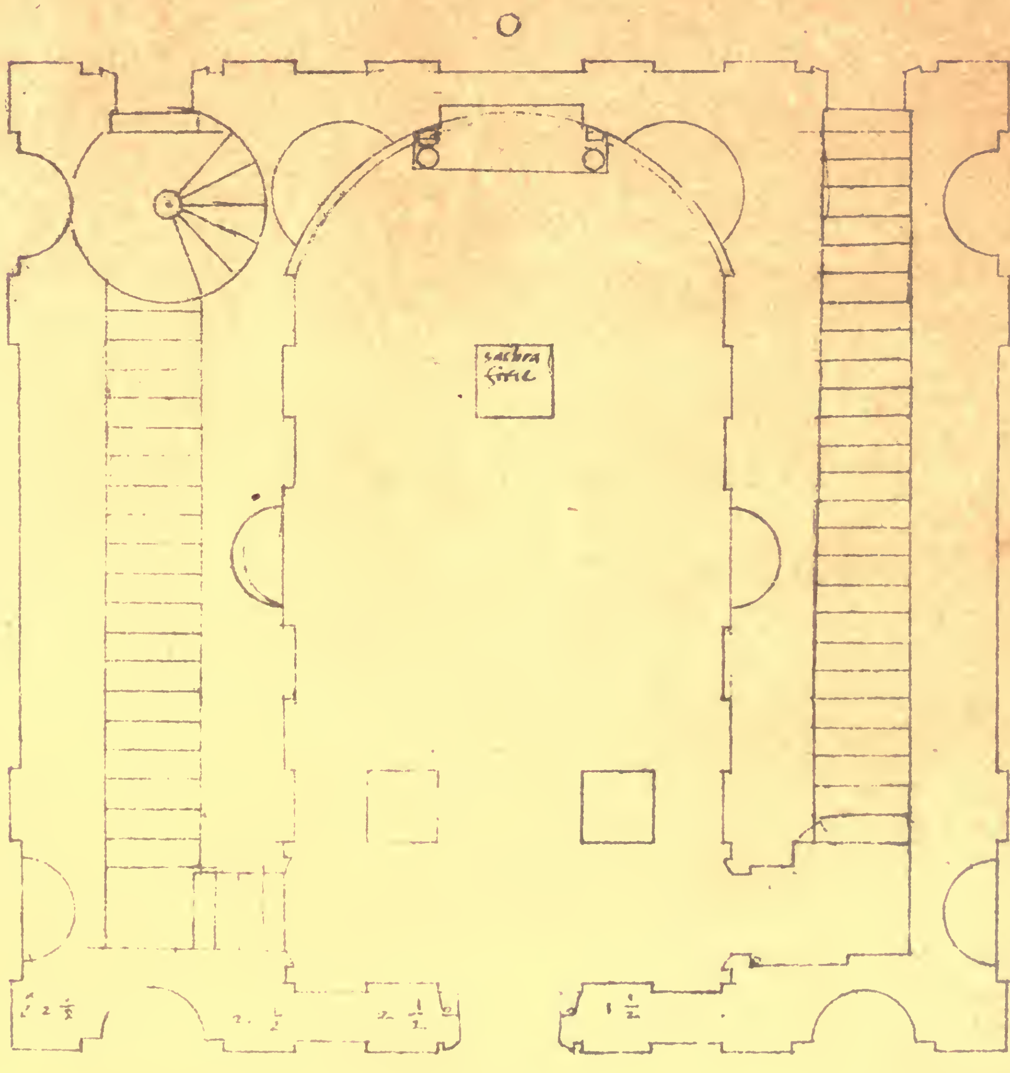


TAVOLA XVII.

SALA QUADRATA.

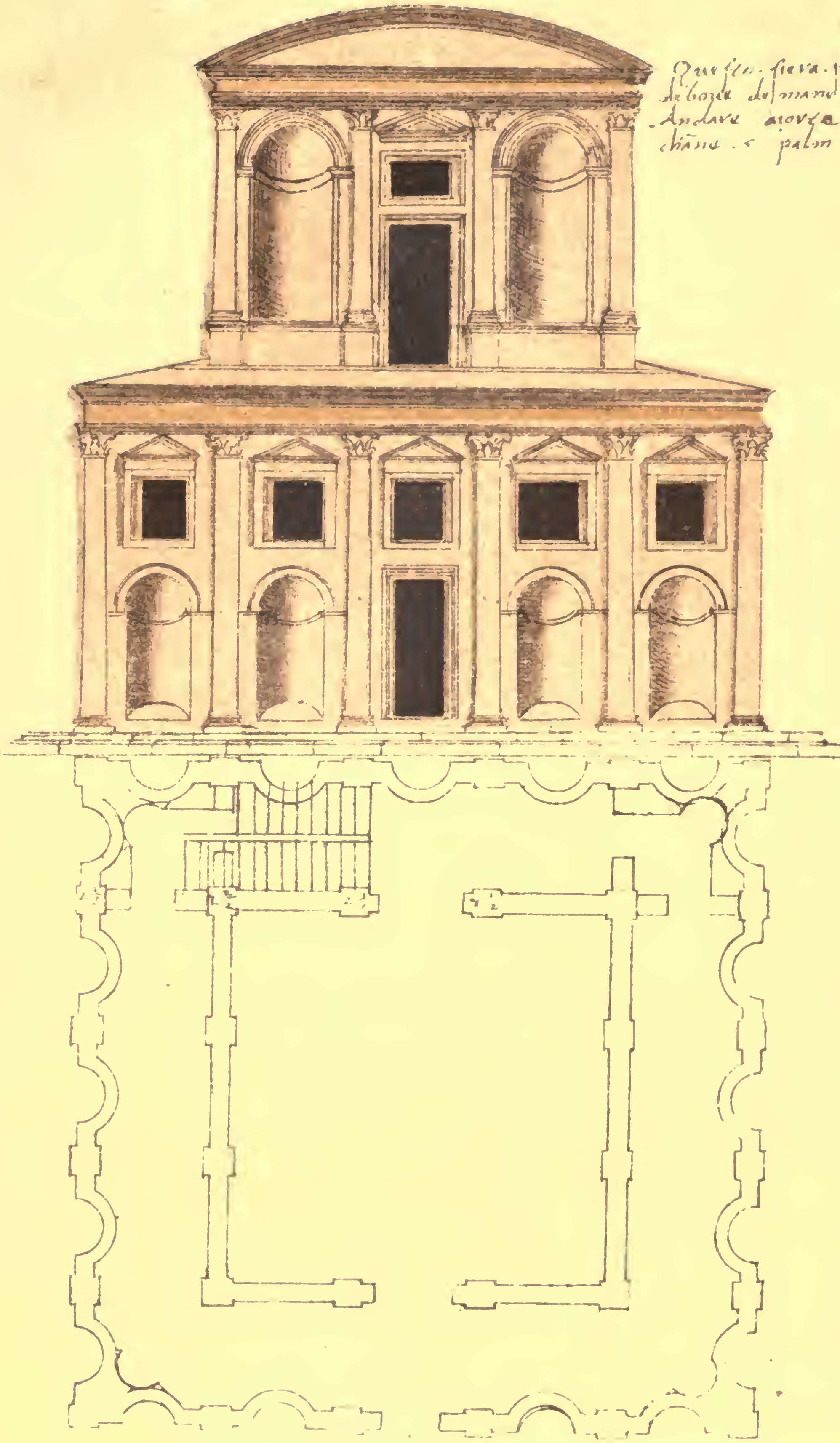
Qual' era mai la destinazione dell' edificio, che dall' artista, senza cenno di sorta, ci è messo innanzi non che nelle forme icnografiche ma in quelle ben anche ortografiche? Non ci sentiamo in grado di emettere una opinione. Se, però, è lecito lasciare libero corso alle supposizioni, quella di una sala di pubbliche riunioni per grandi associazioni, ovvero l'altra di una biblioteca o d'un tabulario di famiglia, ci sembrano le meno fuor di proposito.

Sia comunque, è mestieri constatare l'ordine e la disposizione dell'edificio. Esso è quadrato; a due piani sul corpo centrale: ha una sola porta, e del resto, è eguale sulle quattro faccie. Un corritojo o ambulacro, gira al piano terreno, intorno alla sala centrale che pare ripetersi eguale al piano superiore. Il tetto, giusta il frontispizio a timpano semicircolare, doveva piegare, di conformità, ad arco scemo. Porte e finestre, rettangolari e quadrate, danno adito alla luce nello spazio interno. Lo stile dominante è il corinzio romano; e così la disposizione e la forma delle finestre, come l'abbondanza di insenamenti esedrici ci permettono di crederla opera della decadenza dell'impero.

Nell'alto, a destra del frontone ad arco scemo, sta scritto:

« Questo siera (*era*) poxo[1] chapo di boue (*dietro capo di bove*) de mane de adritra « (*a mano destra*) Andare aiorte (*per andare agli orti*): era largho chāne. 5. palm « (*palme*) 8. »

[1] *Poso* per dietro, il *post* dei latini, come alla tav. III.



Questo. fiera. porro ch
de boze desmano ch edu
Andare giorga ara
chiane . c palm 8